
SANTARCANGELO DEI TEATRI

Centro di ricerca
e produzione teatrale



LA CITTADELLA DEL TEATRO

Consorzio Festival "Teatro in Piazza"
Comuni di:
Rimini, Santarcangelo,
Poggio Berni, Torriana, Verucchio,
Provincia di Forlì.

Con il contributo di:
Regione Emilia - Romagna,
Ministero del Turismo
e dello Spettacolo,
Sapignoli Editore

SANTARCANGELO DI ROMAGNA 9/13 LUGLIO 1986



Santarcangelo dei Teatri ha realizzato nella stagione teatrale che sta per terminare le seguenti iniziative:

Produzioni:

F.I.A.T. - Teatro Settimo
Elementi di struttura del sentimento

PARCO BUTTERFLY
Shangai Neri

TEATRO DEGLI DEI
Solitaria
Sol Re Ut
Sospensioni fuori tempo

Ha ospitato:

Remondi e Caporossi
Teatro

Piccolo Teatro di Pontedera
Macello

La grande sera

Teatro della Valdoca

Atlante dei misteri dolorosi

Teatro dell'Elfo

L'Isola

Teatro Imprevisto

Finzioni

Società Raffaello Sanzio

Santa Sofia

Giardini Pensili

Corrispondenze naturali

Santagata Morganti

Hauserhauser

È in corso un progetto coordinato dal Prof. Franco Ruffini dal titolo "OTTICHE SUL TEATRO"

1

SANTARCANGELO DEI TEATRI

P.zza Ganganelli 1 - Tel. 0541/626480-626185
47038 Santarcangelo di Romagna

SANTARCANGELO DEI TEATRI

Centro di ricerca
e produzione teatrale



SANTARCANGELO DEI TEATRI

Centro di Ricerca
e Produzione Teatrale

Presidente
Giancarlo Zoffoli

Vice-Presidente
Silvio Sancisi

Responsabile artistico
Roberto Bacci

Consulenza artistica
Raimondo Guarino
Piero Meldini
Claudio Meldolesi
Ferdinando Taviani

Pubbliche relazioni
Mauro Bulgarelli

Organizzazione
Giorgio Zorcù

Segretario Amministrativo
Giovanni Razzani

Ufficio stampa
Barbara Regondi

Immagine
Relè Art Direction
Massimo Dolcini

Consorzio Gestione Festival Internaziona-
le "Teatro in piazza" Comuni di:
Rimini, Santarcangelo,
Poggio Berni, Torriana,
Verucchio, Provincia di Forlì.

Con il contributo di:
Regione Emilia-Romagna,
Ministero del Turismo e dello Spettacolo,
Sapignoli Editore.

LA CITTADELLA DEL TEATRO

9/13 Luglio 1986
Santarcangelo di Romagna

Responsabile artistico
Roberto Bacci

Consulenza artistica
Raimondo Guarino, Piero Meldini,
Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani

Pubbliche relazioni
Mauro Bulgarelli

Organizzazione
Giorgio Zorcù

Segretario amministrativo
Giovanni Razzani

Segreteria
Mirella Tosi

Ufficio stampa
Barbara Regondi, Marina Garattoni

Informazioni
Antonio Calbi, Raffaella Lombardini,
Linda Tomasin

Allestimenti
Massimo Abbondanza, Claudio Angelini,
Edoardo Ceccaroni, Philippe De Pierpont,
Paolo Mantelli, Paolo Rodighiero,
Sergio Zagaglia

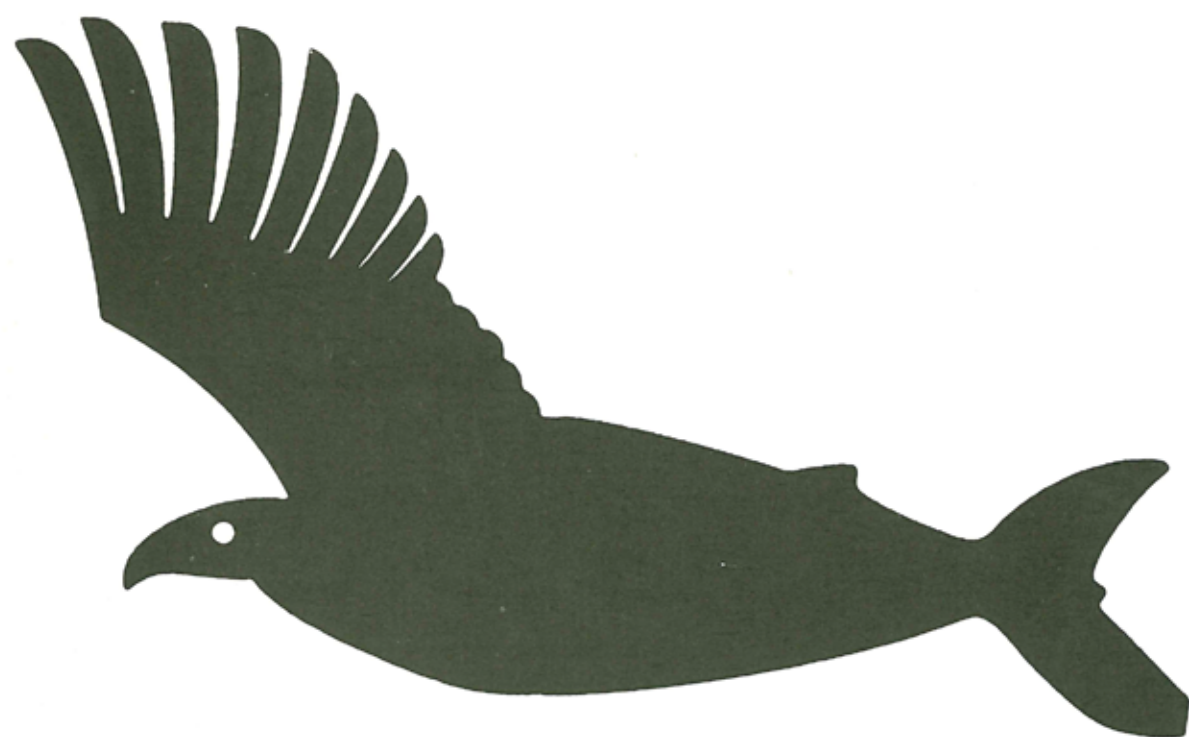
Logistica
Francesca Croce

Scenografia urbana
Marco Gaudenzi

Immagine
Relè Art Direction Massimo Dolcini

3

NON SOTTRARSI AL CAMBIAMENTO



Santarcangelo dei Teatri, da oggi in poi con questo nome sarà chiamato tutto ciò che in questa cittadina della Romagna ha avuto ed avrà a che vedere con il teatro, con la sua vita, con coloro che lo realizzeranno in modi e forme diverse.

Questa è la seconda esperienza estiva dopo "L'Ultimo Festival" ed il segnale che abbiamo voluto dare credo che sia chiaro ed inequivocabile.

Messa da parte l'idea di una rassegna-festival fin dall'anno scorso, questa estate, dal 9 al 13 luglio, il teatro sarà presente a Santarcangelo con la sua cultura spettacolare organizzata in progetti.

Ciascuno di essi possiede una propria autonomia e tende a costruire per mezzo di essa una immagine chiara di una idea di intervento per e sul teatro.

Abbiamo chiamato questo insieme di proposte spettacolari e culturali "La Cittadella del Teatro" ed i nostri ospiti potranno verificare l'insieme delle proposte nonché la linea di ciascun progetto.

Ogni progetto rappresenta un punto di vista con cui Santarcangelo dei Teatri offre all'esterno il risultato del proprio lavoro: dai PAESAGGI TEATRALI con cui si continua la tradizione di "mettere in scena" gli spazi urbani e naturali di Santarcangelo alle INTERROGAZIONI di Yoshi Oida che per la prima volta proporrà in occidente il punto di vista di un orientale su ciò che lega le due grandi tradizioni teatrali dell'est e dell'ovest. Dalla presentazione delle produzioni invernali di Santarcangelo ad una rassegna di alcuni esempi di giovani gruppi teatrali che per la prima volta si affacciano ad una platea sensibile come quella che in questi anni ha frequentato il nostro teatro.

Dall'allestimento di uno spazio musicale, AL CANE RANDAGIO, che

quest'anno vedrà proposte di alto livello internazionale, ad un programma speciale che la Cittadella ha allestito come DEDICA straordinaria ad un personaggio straordinario recentemente scomparso: Julian Beck.

Julian Beck rappresenta per tutti noi l'utopia attiva di un teatro che sposta i confini che separano l'uomo-spettacolo dalla società in cui egli agisce e quindi da sé stesso, rappresenta oggi un compagno di viaggio "ancora vivo" in un processo rivoluzionario del teatro che non sentiamo né terminato né tantomeno sconfitto.

È sotto il segno di Julian che Santarcangelo dei Teatri ha la propria bandiera, non per un lutto su cui recriminare, bensì per continuare la sfida che la sua coscienza vigile ed inquieta ci ha sempre posto davanti.

Ci sarà ancora chi parlerà di Festival, chi giudicherà questo o quel progetto senza riuscire a collocarlo nell'ottica speciale che Santarcangelo dei Teatri ha adottato negli ultimi anni, chi confronterà nel bene e nel male ciò che vuole diventare Santarcangelo, con altre esperienze solo apparentemente simili ed in un forte e deciso sforzo per cercare la propria identità, ancora molti saranno gli ostacoli da superare.

Una cosa però possiamo dire: ci conforta in questo cammino la vitalità del teatro a cui ci riferiamo, al di là delle mode e delle tendenze, e l'autorevolezza raggiunta in tutti questi anni in cui abbiamo avuto il coraggio o la fortuna di non sottrarci al cambiamento.

Un ringraziamento sincero va a tutti coloro, pubblico, uomini di teatro ed amministratori, che l'hanno reso possibile.

Roberto Bacci

La responsabilità degli amministratori nel gestire gli impegni delle istituzioni verso la cultura diventa ogni giorno più difficile.

È facile e scontato immaginarsi perché. Che cosa fare?

Esiste un rischio da evitare ad ogni costo: progettare con i pochi soldi che restano la normalizzazione ed il "successo" assicurato.

Il rifiuto della "mediocrità", intesa come la strada verso la cultura dei mass-media, è la vera sfida che oggi le istituzioni, dopo le aperture degli anni '70, si trovano davanti.

Come Consorzio che gestisce Santarcangelo dei Teatri la scelta ci sembra oggi, come ieri, da riconfermare. Abbiamo impostato un progetto di cambiamento del Festival della durata di tre anni cercando di prevedere i confini ed i bisogni di chi opera nel territorio del teatro e sapendo di correre qualche rischio ben calcolato, ma ci sembra,

già da alcuni risultati ottenuti e dal programma che segue queste righe, che l'investimento fatto abbia una prospettiva utile.

L'anomalia - Santarcangelo, quindi, prosegue con decisione cercando di costituire anche uno stimolo per altre istituzioni che hanno responsabilità verso il farsi e trasformarsi della cultura.

Con i mezzi a nostra disposizione, con la massima coerenza possibile e con la disponibilità costante al rinnovamento, ci accingiamo a questa nuova avventura.

Devo infine ringraziare Romeo Donati che per la prima volta, dall'inizio dell'esperienza di Santarcangelo, non riveste la carica di Presidente del Consorzio. Questa estate dovremo fare i conti anche con il suo esempio e con la sua vicinanza critica di "spettatore".

Benvenuti a tutti.

Il Presidente
Giancarlo Zoffoli

PAESAGGI TEATRALI

a cura di Roberto Bacci

Quando ho pensato a questo progetto avrei voluto realizzare come una grande esposizione di quadri tra cui gli spettatori potessero, sera dopo sera, muoversi liberamente.

Ogni quadro doveva avere per sfondo naturale un luogo della città o della campagna intorno a Santarcangelo, ed il teatro sarebbe stato il modo di rendere "vivo" questo sfondo con le proprie azioni e le proprie storie.

Molte volte tutto questo, nella storia del nostro teatro, è stato fatto e molte volte, ad esempio con "La città dentro il teatro" del 1978, il teatro ha ridisegnato spazi fisici e culturali di questa città.

Tuttavia la mia idea voleva essere più ampia, affrontare possibilmente il tema della Romagna come "sfondo" per il lavoro degli artisti presenti a Santarcangelo e quindi "territorializzare" in senso letterale il lavoro di Santarcangelo dei Teatri 1986.

Non è stato possibile.

I soldi sono sempre meno e, sia da parte di chi progetta sia di chi crea, le difficoltà stanno per raggiungere un punto limite oltre il quale conviene recedere.

Dal rogo dell'indifferenza con cui a volte gli enti pubblici e lo stato guardano verso questa esperienza, abbiamo salvato due "opere", che qui proponiamo come "reperti di una possibile esposizione".

Si tratta delle TROIANE di Euripide con la messa in scena di Thierry Salmon che si è scelto come tavolozza l'Anfiteatro naturale di Torriana, e della compagnia Solari-Vanzi che per il loro RACCONTI INQUIETI hanno scelto lo Sferisterio di Santarcangelo.

Due modi molto diversi di ricreare paesaggi, come pittori di epoche e scuole lontane tra loro, e tuttavia il fascino di un teatro che non si divide sui linguaggi, ma avvicina e confronta le proprie differenze, trova, anche in questo piccolo esempio, la possibilità di far

sentire tutta la sua forza.

Per rendere l'idea di come era partito l'insieme del progetto ricordo che oltre a Thierry Salmon ed a Solari-Vanzi, avrebbero dovuto partecipare all'esposizione dei PAESAGGI TEATRALI 1986 anche Richard Schechner, Cesare Ronconi, Mario Martone ed il sottoscritto.

Roberto Bacci

PREMESSE A "LE TROIANE"

Con: Marcela Barros, Christiane Henri, Karine Jurdant, Monica Klingler, Maria Grazia Mandruzzato, Fabrizio Maselli, Renata Palmiello, Silvia Pasello, Pierre Renaux, Stefano Vercelli, Laura Zorcù

Drammaturgia: Fabrizio Orlandi

Suono: Luc d'Haenens

Luci: Enrico Bagnoli

Regia: Thierry Salmon

Produzione: Santarcangelo dei Teatri

Una specie di anfiteatro naturale, ma nella realtà una montagna sventrata, da una volontà precisa e distruttiva, la stessa che crea la violenza dell'uomo sull'uomo.

Tu parli di un ventre, io penso alla donna, a Gaia, la madre terra, a Ecuba, alle tracce circolari che sono le uniche impronte dell'antica Troia.

Eppure siamo ancora lontani da ciò che avevamo immaginato, visto nelle fotografie e nelle ricostruzioni, lontani credo da quello spirito di rovina e distruzione che ci aveva affascinato.

Sì, l'erba è cresciuta, più verde dopo l'incendio accidentale dello scorso anno. E i

papaveri. Migliaia. Bisognerebbe bruciare tutto, ma è impossibile e noi sembriamo i soli a non capire il perché.

O forse sono gli altri a non capire questo bisogno di fermare uno spazio nel tempo, la necessità di scavare, vivisezionare quest'imitazione di antichità. Vorrei che tutti potessero sentire questa terra urlare e ridere, fremere mentre noi la cerchiamo, in profondità, come animali e come uomini.

Cercare in profondità è quello che ci proponiamo di fare: un'esplorazione archeologica che partendo dalla superficie materiale del suolo tende verso quello spirito femminile che è l'essenza di questa tragedia.

Abbandoniamo dunque la figura maschile dell'eroe tragico, la sua ostentata forza fisica, il suo coraggio sinonimo d'irruenza e così il suo rapporto supino con gli dei, per delineare i contorni di una spiritualità laica, di quella solidarietà che scaturisce dalla paura e da una condizione comune e possiede l'energia che rende fratelli, ma anche belve sanguinarie pronte all'ultimo, disperato assalto.

È la che noi siamo, Troia non è ancora caduta, l'atmosfera di questo spazio lo conferma e lo determina. Una guerra di dieci anni concede anche lunghi periodi di pace artificiale.

È la che sono le donne, in un tempo d'attesa che prelude la fine. A loro si offre la possibilità di ricordare la vita, di abbandonare la provvisorietà. Sopra le loro teste, oltre il monte Ida, la fortezza.

È un esilio scelto, macchiato dal dolore e dal pianto, ma al contempo gravido di quell'oblio che riaccende la volontà, coperta di cenere, di queste donne, depositarie dei segreti della vita e della profezia. Madri, sorelle, schiave unite, dopo anni di crudeltà, da uno spirito consolatorio, da una ritualità che crea un vuoto tra il presente e la morte.

Eludendo la sorveglianza, uscendo dalle mura per passaggi nascosti, che il nemico non può conoscere, ci prepariamo al rientro.

"Vivevamo così nell'ora prima del buio, la guerra ormai immobile gravava, pesante e svogliato, un drago ferito, sulla nostra città. La sua prossima mossa era destinata ad annientarci. Del tutto all'improvviso, da un attimo all'altro, il nostro sole poteva tramontare. Con amore e precisione abbiamo seguito il suo corso, in ciascuno dei nostri giorni, che erano contati. Mi stupì che ogni donna dello Scamandro, per quanto fossimo diverse tra noi, avvertisse che tutte stavamo sperimentando qualcosa che non dipendeva dal tempo a disposizione.

Eravamo grate perché era concesso proprio a

noi di godere del massimo privilegio che esista, far avanzare una sottile striscia di futuro dentro all'oscuro presente che occupa ogni tempo".

(Da Cassandra - Christa Wolf)

Fabrizio Orlandi - Thierry Salmon

RACCONTI INQUIETI

Compagnia Teatrale Solari-Vanzi

Progetto e direzione artistica: Marco Solari e Alessandra Vanzi

Collaborazione artistica: Mario Romano

Con: Geoffrey Carey, Susanna Dini, Thorsten Kirchhoff, Lorenzo Majnoni, Marco Solari, Elisabetta Vagaggini, Alessandra Vanzi

Musiche originali composte ed eseguite dal Gruppo O.A.S.I.: Alessandro Murzi, Ermanno Ghisio Erba, Paolo Modugno, Emilio Taliano, Massimo Terracini

Scene e costumi: Beatrice Scarpato

Luci: Stefano Pirandello

Organizzazione: Paola Bucciano

Produzione: Santarcangelo dei Teatri

La scena è un bar, locale di passaggio, insieme caffè mediterraneo, locale notturno, osservatorio e faro.

È uno spazio definito da oggetti determinanti e ricorrenti, il bancone, l'ingresso, le sedie, i tavoli, i bicchieri e le bottiglie, contenitore di atteggiamenti, espressioni, volti; di storie che si incrociano veloci, di racconti quotidiani o, appunto, inquieti, di corpi vicini che si vogliono evitare, di corpi che si intravedono e che con sguardi si vogliono avvicinare.

Il luogo si trasforma a seconda delle ore del giorno, dei frequentatori, dell'approssimarsi del momento della chiusura.

La musica che si sente è eseguita dal vivo, coi musicisti che diventano così parte integrante dell'ambiente e dell'azione; secondo l'idea di una progressione sonora e scenica, come accompagnamento dei gesti e dei movimenti, ma anche come momento di rottura. Il locale stesso produce suoni e rumori reali, il parlottare, le grida, rumore di bottiglie e di sedie, di passi.

È un luogo di brevi racconti, di deliri, talvolta di luci alla Hopper e di paesaggi che si intravedono attraverso le finestre.

L'azione è rapida, punta sulla trasformazione dei personaggi. Gli attori cambiano pelle e comportamenti a vista.

Di notte. Di notte il paesaggio è la zona

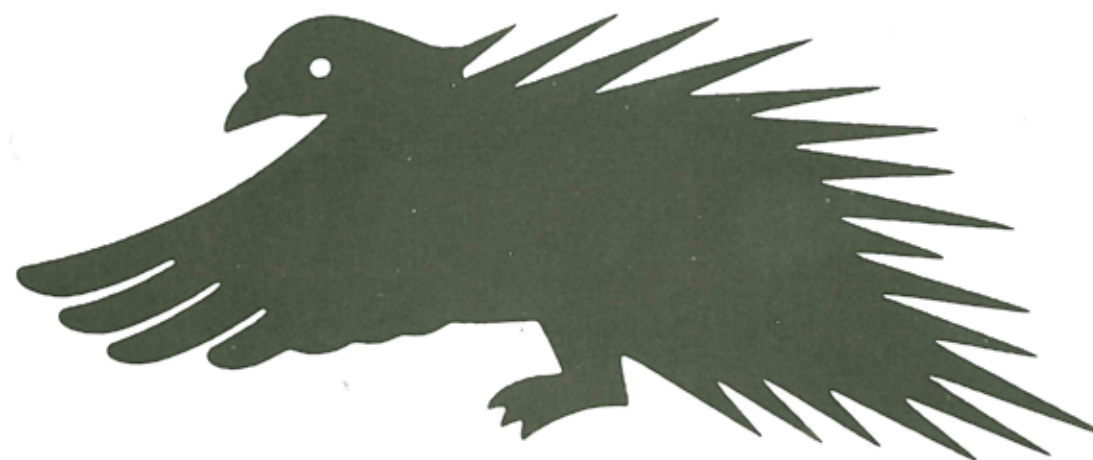
luminosa, è la luce a determinare la geografia, la mappa celeste.

Allora il bar ideale forse metafisico che popoliamo è l'unico paesaggio notturno che si possa "frequentare". Un paesaggio in trasformazione veloce, tendente ad una sostanziale unificazione in ogni angolo della terra, per cui un locale di Roma o Londra o di un paese marino o di uno montano, dell'Occidente come dell'Oriente si sarebbe tentati a volte di vedere come identici; poi si scoprono le infinite diversità. Come appunto durante il semplice passaggio delle ore del giorno lo stesso luogo si ridefinisce.

Una piccola folla è protagonista dei "Racconti inquieti". Non c'è una storia narrativamente coerente, in quanto è il luogo stesso a parlare.

Ci sono piuttosto i vecchi che entrano alla mattina, gli abitues, coloro che semplicemente usano lo spazio tondo di un tavolino come finestra sul mondo, i rissosi, le donne giovani che si fanno vedere ...

Marco Solari





INTERROGAZIONI SULL'ARTE DELLA RAPPRESENTAZIONE TRA ORIENTE E OCCIDENTE

Autobiografia Teatrale di Yoshi Oida

Le due esperienze fondamentali che hanno segnato il mio lavoro d'attore, sono quella della tradizione classica del teatro giapponese e quella del teatro di Peter Brook.

La prima, quella del Nô e del Kabuki, plasma l'attore nel quadro rigido di una tradizione che si ripete, o almeno prova a ripetersi sempre identica a se stessa. Se dovessi usare un'immagine direi che tutto succede come se, obbedendo alla legge irreversibile della pesantezza, una pietra dovesse eternamente cadere nel medesimo punto, scavando così lentamente, l'orma del suo impatto.

Le tradizioni orientali obbediscono a questa concezione della relazione tra passato e presente che qualificherei "verticale", e per la quale la ricerca stessa sta nella ripetizione infinita di un'identica strada.

Nella mia esperienza acquisita col teatro di Peter Brook, ho dovuto al contrario perdere questa referenza ad un passato fisso, spogliarmi veramente delle abitudini e delle tradizioni. Per mantenere la stessa immagine usata, il teatro di Peter Brook, punta a stabilire una relazione più "orizzontale" o "deviante" tra passato e presente: la pietra cadrebbe ogni tanto qui ed ogni tanto là, ma senza essere altrettanto lasciata al caso, perchè non è l'ignoranza delle regole fisse, ma il distacco che si prende da esse, che diventa la condizione della creazione.

Oggi il mio lavoro d'attore si trova come incastrato tra queste due esperienze. Da una parte non posso attenermi alla sola tradizione classica giapponese che ho ricevuto dal Nô e dal Kabuki perchè il pubblico del mio spettacolo si troverebbe ridotto allo stato di semplice visitatore di un negozio d'antiquario, turista di un tempo scomparso.

Dall'altra parte voler eliminare tutto del mio passato sarebbe un'illusione. La creazione artistica non è mai una creazione ex-nihilo

come potrebbe essere la creazione divina. Si fa sempre riferimento ad un contenuto tradizionale, sia questo reale, reinventato o distorto.

Pensiamo, per esempio, allo sguardo di Picasso sull'arte africana o a quello di Mirò sulle calligrafie orientali.

Dunque provo piuttosto a servirmi della mia esperienza per costruire, edificare una sorta di ponte fra il lavoro tradizionale dell'attore e la realtà presente, per toccare la sensibilità dello spettatore di oggi.

In quale preciso modo si deve procedere?

Non saprei dirlo, se non dicendo che le quattro "Cerimonie" giapponesi e africane, che presento per Santarcangelo dei Teatri, contengono, ai miei occhi, gli elementi essenziali atti a far intravedere allo spettatore quello che chiamo "Teatro dell'invisibile".

Il teatro nasce essenzialmente, per me, dalla relazione che si compie tra l'attore ed il pubblico. Se l'attore dà una trama troppo ricca allo spettatore, si riduce alla passività, ma se l'attore risponde troppo al desiderio del pubblico, si prostituisce.

Il teatro verso il quale tendo, si appoggia sul potere di suggestione che l'attore propone al pubblico, affinché questo indovini, immagini la sua trama. L'attore, dunque, deve provare a fornire allo spettatore una intuizione, perchè lo spettatore possa svilupparla liberamente.

Il teatro nasce da questo scambio, dal "funzionamento" di questa relazione e la differenza tra il teatro occidentale e quello orientale non è più qui pertinente.

Al limite non esiste più.

È per questo che l'attore deve essere attento che gli elementi caratteristici di una cultura, gli elementi orientali, per esempio, non siano troppo abbondanti o visibili, nel corso della rappresentazione.

In questo caso il pubblico non avrebbe

più abbastanza spazio libero per esercitare la potenza della sua immaginazione.

Al contrario, se lo spettatore è troppo affascinato dai piccoli particolari "esotici" di una rappresentazione, questi rischiano di diventare le mura che nascondono l'universale al quale tende il teatro.

È questo, "al di là" dei fenomeni, il vero scopo del teatro.

Nel raggiungerlo, attori e pubblico devono lavorare insieme.

La ragione d'essere dell'attore non si basa dunque sulla sua semplice performance d'attore, sulla bellezza dei suoi movimenti, della sua voce, né sulla bellezza del testo, della musica o della messa in scena. Lontano dalla stravaganza, tutto, al contrario, si basa sulla capacità che ha l'attore di provocare l'interrogazione, sul fatto che l'attore porti con sé lo spettatore in un altro spazio e in un altro tempo, differente dal quotidiano.

Per questo bisogna superare il piacere immediato che non è altro che una scappatoia.

Allora solamente, attori e pubblico seguono insieme la strada che si apre verso un "altrove": viaggiano, verso qualcosa che li supera e l'energia che cattureranno in questo viaggiare, potrà trasformare il "quotidiano futuro".

È questo che chiamo il "Teatro dell'invisibile".

Yoshi Oida

Teatro Werkhaus Moosach

KOMATSHI

da una storia giapponese dell'XI secolo

Regia: Yoshi Oida

Adattamento al testo: Claus Biegert

Musica: Dieter Trüstedt

Interpreti: Ulrike Döpfer, Axel Tangerding, Regula Siegfried

Costumi: Petra Peters

Scultura di ferro: Willi Weiner

Luce: Joachim Puetz

Traduzione italiana: Prof. Gianni D'Alba

Onono Komatshi, "Senza Nome" in questa elaborazione teatrale, visse in Giappone nella metà del nono secolo. Ella non era soltanto una celebre poetessa, ma anche donna di particolare bellezza e molto ricca.

Il suo nome ancora oggi è un mito in Giappone. Scrisse poesie sull'amore, la tri-

stezza e il dolore.

"Tutti gli uomini si innamoravano di lei" si dice in un passo del testo. Un nobiluomo muore dopo essersi recato da Komatshi per 99 notti. Il nobile in realtà non è mai esistito. Poesia e realtà circondano questa donna straordinaria. Secondo quanto si tramanda, ella perse tutti i suoi averi, divenne vecchia e infelice. Mendica, senza casa, ella valica monti, attraversa campi e vaga per la palude.

Un altro nobiluomo viene spinto a vagare dalla disperazione amorosa. Egli giunge nella palude ed ode un canto. Lì egli trova il teschio della donna dal quale cresce una canna. Sempre, quando il vento soffia, si ode il canto.

Questa è la chiave della vicenda. Komatshi è morta nella palude e nessuno l'ha sepolta. Anche il nobile viandante muore nella palude, poiché il suo amore rimane non ricambiato.

Sulla vita di Komatshi si è scritto molto in seguito: documentazioni, racconti, favole. Il teatro Nô ha utilizzato questo materiale come tema di molti pezzi teatrali. Anche nel teatro Kabuki del primo periodo, circa 300 anni fa, ci sono parecchi brani che trattano di questo argomento.

Persino nel XIX secolo fino ai giorni nostri questo tema affiora ancora nella letteratura giapponese. Sono apparsi diversi racconti e brani teatrali, per esempio di Yukio Mishima.

Il testo che è alla base di questa edizione teatrale viene attribuito a Zeami, noto attore del teatro Nô del XII secolo. Il testo di Zeami si basa su di un pezzo popolare dell'XI secolo. Allora era consuetudine riprendere brani popolari per modificarli e riproporli. Le fonti originarie di questo materiale non ci sono più note.

Ulrike Döpfer Axel Tangerding

Ulrike Döpfer e Axel Tangerding hanno fondato nel 1979 il Werkhaus Moosach come piattaforma per un lavoro teatrale sperimentale. Uno degli incontri più significativi fu quello con il laboratorio teatrale polacco e con Jerzy Grotowski, che portarono a Monaco nel 1982.

Il fulcro della loro arte è il controllo del movimento, la padronanza dello spazio, la dialettica tra composizione e improvvisazione, forma prestabilita e forma libera.

GUIDA AD UN ALTRO MONDO

ispirato al **Libro Tibetano dei Morti** di Bardo Thodol
(Il diritto - Il rovescio)

Regia: Yoshi Oida

Interpreti: Elsa Wolliaaston, Yoshi Oida

Musica: Akio Suzuki

Il libro Tibetano dei Morti di Bardo Thodol

Il libro Tibetano dei Morti è uno dei grandi testi sacri del buddismo. Le sue origini sono incerte, ma secondo la tradizione tibetana fa parte delle opere compilate da Padma-Sambhava nel VII secolo, in seguito nascoste allo scopo di salvarle per le generazioni future.

Venuto dal Nepal e dalla Cina nel VII secolo, il buddismo prese realmente piede nel Tibet nel 749 con l'instaurazione di Padma-Sambhava, il fondatore della prima comunità dei lama tibetani buddisti.

Quando un tibetano muore, un prete gli legge questo libro all'orecchio, oppure in mancanza di un prete, un parente o un amico. Il morente può allora capire quello che gli succederà dopo la morte, sia che acceda ad una conoscenza perfetta del mondo o che sia destinato a reincarnarsi.

Ma questo testo non tratta unicamente di morte e di reincarnazione, tratta prima di tutto di nascita e di vita.

"Bardo" significa intervallo. Non si tratta solo di un intervallo sospeso dopo la nostra morte fino alla nostra reincarnazione, ma anche di una sospensione durante la vita. L'esperienza del bardo fa parte della nostra formazione psicologica di base. Ogni tipo di esperienze in rapporto con il bardo si succedono in ogni momento. Esperienze di paranoia e di incertezze nella vita quotidiana, come il fatto di non sapere veramente ciò che abbiamo chiesto, né ciò verso cui andiamo incontro, oppure di non essere molto sicuri di quello che succede. Perciò questo libro non è solo indirizzato a coloro che stanno per morire o che sono già morti, ma anche a tutti quelli che sono già nati.

Lo spettacolo proposto da Yoshi Oida ha per oggetto da una parte di mostrare allo spettatore questo viaggio dell'anima dopo la morte, dall'altra di coinvolgerlo nello sviluppo di questo viaggio come se si trattasse della propria morte. Ogni scena deve essere considerata come una nuova tappa nella comprensione del mondo.

Per questo scopo, Yoshi Oida farà sicuramente ricorso al linguaggio (il testo stesso del libro dei Morti), ma intende anche espri-

mere ciò che il linguaggio non dice attraverso i seguenti mezzi: sonorità tradizionale della lingua tibetana nella quale saranno detti alcuni passaggi del testo; sonorità nuove di strumenti musicali, vocabolario gestuale della ballerina africana (Elsa Wolliaaston).

Nella misura in cui è importante innanzitutto fare conoscere un testo fondamentale, la messa in scena intende astenersi da una affettazione troppo grande. I proiettori da teatro "classici" sono anch'essi eliminati a favore di luci più realistiche (lampade mediche per esempio) manipolate a vista dagli stessi attori.

In questo modo, non vi è nessuna trasposizione sistematica, niente costumi a effetto, niente scenario, niente trucco.

Un palcoscenico nudo e degli attori.

IL CAMMINO DEL CAMALEONTE

da un racconto Peul

Regia: Yoshi Oida

Interpreti: Koffi Kôkô, Yoshi Oida

Musica: Pape Thiam

Voce: Massimo Bertolaccini

I Peul dell'anello del Niger raccontano che molto tempo fa, quando il mondo era ancora giovane, tre uomini intrapresero un lungo viaggio sotto la terra, al paese dei nani. Essi ignoravano tutto del cammino che li conduceva, soffrirono molti tormenti, videro delle meraviglie il cui senso gli sfuggiva ed arrivarono alla dimora di Kaydara, il Dio dell'oro e della conoscenza. Ripartirono carichi di ricchezze ma solo Hammadi ritornò sano e salvo. Perché era stato preso dal desiderio di apprendere, conobbe il senso del viaggio e trasmise il suo racconto ai suoi discendenti.

Questa storia, il maestro narratore la racconta senza interruzioni durante le veglie, soprattutto in inverno, e si potrebbe dire che la sua parola illumina le lunghe notti della stagione fredda. A volte non è che una bozza, un frammento, o un'allusione ad un evento della vita reale, a volte il narratore tace a lungo per poi raccontarla tutta ad un fiato.

Egli non la racconta mai allo stesso modo, a seconda che si rivolga a dei bambini, alla comunità o agli uomini che vogliono apprendere.

Colui che sa essere un buon ascoltatore, se sa udire e vedere se ha la pazienza di ascolta-

re e di interrogare il senso di queste immagini diventerà il discepolo, l'iniziato del maestro narratore. Perché quello che trasmette il narratore con la sua viva parola è un vero insegnamento tradizionale, una conoscenza delle leggi sociali e psichiche, ma anche dell'ordine cosmico e della dualità delle cose.

La contrada sotterranea che i viaggiatori di questo racconto attraversano è quella dei nani, il paese della Penombra, saturo di forze occulte, di spiriti invisibili, le emanazioni di Guéno, il Dio creatore onnipotente, colui che dà la vita e la morte.

Ma le conoscenze di Kaydara, l'inziatore, sono insondabili, inesauribili ed è senza dubbio per questo che il suo nome significa: "Fermati qui" perché è il limite della conoscenza degli uomini.

E non è un caso, se al termine del racconto, quando Hammadi in uno slancio di gioia vuole abbracciare Kaydara, costui gli sfugge e vola via.

Sarebbe uno sbaglio chiudere questo racconto nel passato memorabile o gustarne solo il piacere del disorientamento, perché questa storia è fatta di immagini, cioè fa appello alla nostra immaginazione ed al nostro ascolto, per cui sentire un racconto è soprattutto incontrarlo.

Synopsis

Tre uomini, Hammadi, Hamtoudo e Dembourou si incontrano all'incrocio delle loro strade, sotto la luce dell'alba. Una voce li chiama ad un viaggio sotto terra, al paese dei nani. Uno strano viaggio.

Essi ignorano tutto del loro cammino, di ciò di cui vanno in cerca e di quello che li aspetta. Soffriranno la fame, la sete, l'esaurimento e la disperazione.

Durante questo viaggio che sembra senza senso, incontreranno dei segni che sono altrettante domande senza risposte:

Il camaleonte che ha l'andatura esitante e circospetta, dai colori variabili e dagli occhi che ruotano senza muovere la testa,

Il pipistrello accecato dalla luce del giorno ed illuminato dall'oscurità della notte,

Lo scorpione temibile che partorisce nella morte perché la sua progenie nasce divorandogli le viscere,

Lo stagno che potrebbe dissetare una carovana intera,

L'ottarda che sembra una preda facile e che invece fugge sotto la mano avida dei cacciatori,

Il caprone che copula senza tregua contro un ceppo senza mai conoscere riposo,

I due alberi che si scambiano le loro

fronde,

Il gallo che sfugge ai suoi guardiani cambiando forma per finire in fuoco di macchia incendiando il villaggio,

Le due fontane che si scambiano il loro getto d'acqua sopra ad un pozzo asciutto,

Il raccoglitore di legna secca che aumenta il suo carico finché non potrà più portarlo,

e la casa nauseante, coperta di escrementi.

Quando infine giungono al termine del loro viaggio, essi incontrano Kaydara, seduto sopra un trono d'oro, sette teste, dodici braccia, trenta piedi, il Dio dell'oro e della conoscenza che cambia forma a volontà, senza che nessuna gli sia permanente. Kaydara dà a ciascuno di loro tre buoi carichi d'oro ed augura loro di farne buon uso.

Sul cammino del ritorno, Hammadi incontra un vecchio; il suo corpo immobile e deforme si confonde con la corteccia dell'albero, la sua pelle è coperta di stracci sudici e di pidocchi. Hammadi, malgrado i sarcasmi dei suoi compagni, lo pulisce, gli chiede di insegnargli e gli dà in cambio tutte le ricchezze che ha ricevuto da Kaydara.

Quando i suoi amici vogliono riprendere il cammino, Hammadi gli rivela invano il primo consiglio del vecchio: "In inverno non intraprendere mai un viaggio di pomeriggio". Hamtoudo e Dembourou lo abbandonano. La tempesta s'abbatterà su di essi. Dembourou che voleva diventare con il suo oro un capo potente e rispettato, morirà divorato da un leone.

Hammadi raggiunge Hamtoudo; essi proseguono per la loro strada. Arrivano al bordo di un fiume, si potrebbe attraversarlo a guado, ma il traghettatore esige una parte di quello che trasportano; così vuole la tradizione. Hamtoudo non può rassegnarsi a dare dell'oro. Hammadi gli rivela invano il secondo consiglio del vecchio: "Tu non infrangerai mai la tradizione". Hamtoudo tenta di passare da solo, e lui che voleva diventare con il suo oro un mercante ricco e rispettato, muore inghiottito dal fiume.

Hammadi raggiunge l'altra sponda e sprofonda nel sonno. Al suo risveglio, si trova all'entrata del suo villaggio e accanto a lui, i nove buoi tutti carichi d'oro. Dopo ventun'anni d'assenza, si appresta a ritrovare i suoi, quando uno spirito maligno gli dice che sua moglie non gli è rimasta fedele.

Durante la notte, egli scivola dentro casa sua, un coltello in mano. Vede in casa sua un uomo che dorme. Lo sta per colpire, quando si ricorda l'ultimo consiglio del vecchio: "Il primo figlio di satana si chiama precipitazione, il secondo sospetto". Fortunatamente, era suo figlio.

Hammadi, ricco e rispettato, è chiamato

a succedere al re che la morte ha lasciato senza eredi. È un regno di giustizia e di saggezza che inizia. Ma Hammadi resta assillato dal suo desiderio di conoscenza: "Al paese dei nani, ho visto molto e ho imparato poco".

Un giorno, arriva un mendicante coperto di stracci, mezzo morto di fame. Egli desidera parlare al re. Hammadi impara dalla sua bocca il senso dei dodici simboli del paese dei nani. E quando implora il mendicante di rivelargli la sua vera identità, appare Kaydara stesso, raggianti di luce che gli dice: "Tieni bene in mente quello che hai appena sentito e trasmettilo a viva voce ai tuoi discendenti. Tu lo dirai a tutti, come racconto di divertimento e come insegnamento profondo alle orecchie docili e alle teste fortunate.



Dimostrazioni:

NARI YOSHI INOUE
Dimostrazione di Teatro Nô

Cerimonie:

NOBORU KOBAYASHI
Cerimonia scintoista
SHUKO NAGAOKA
Cerimonia buddista

Rituali africani:

ELSA WOLLIASTON
Rituale africano femminile
KOFFI KÔKÔ
Rituale africano maschile

Concerti:

AKIO SUZUKI e WADA
Sound exhibition dance work ha-na
DIETER TRÜSTEDT e ULRIKE DÖPFER

Conferenze:

YOSHI OIDA
"INTERROGAZIONI", presentazione del progetto e di tutti i partecipanti

AXEL TANGERDING
su "Komatshi"

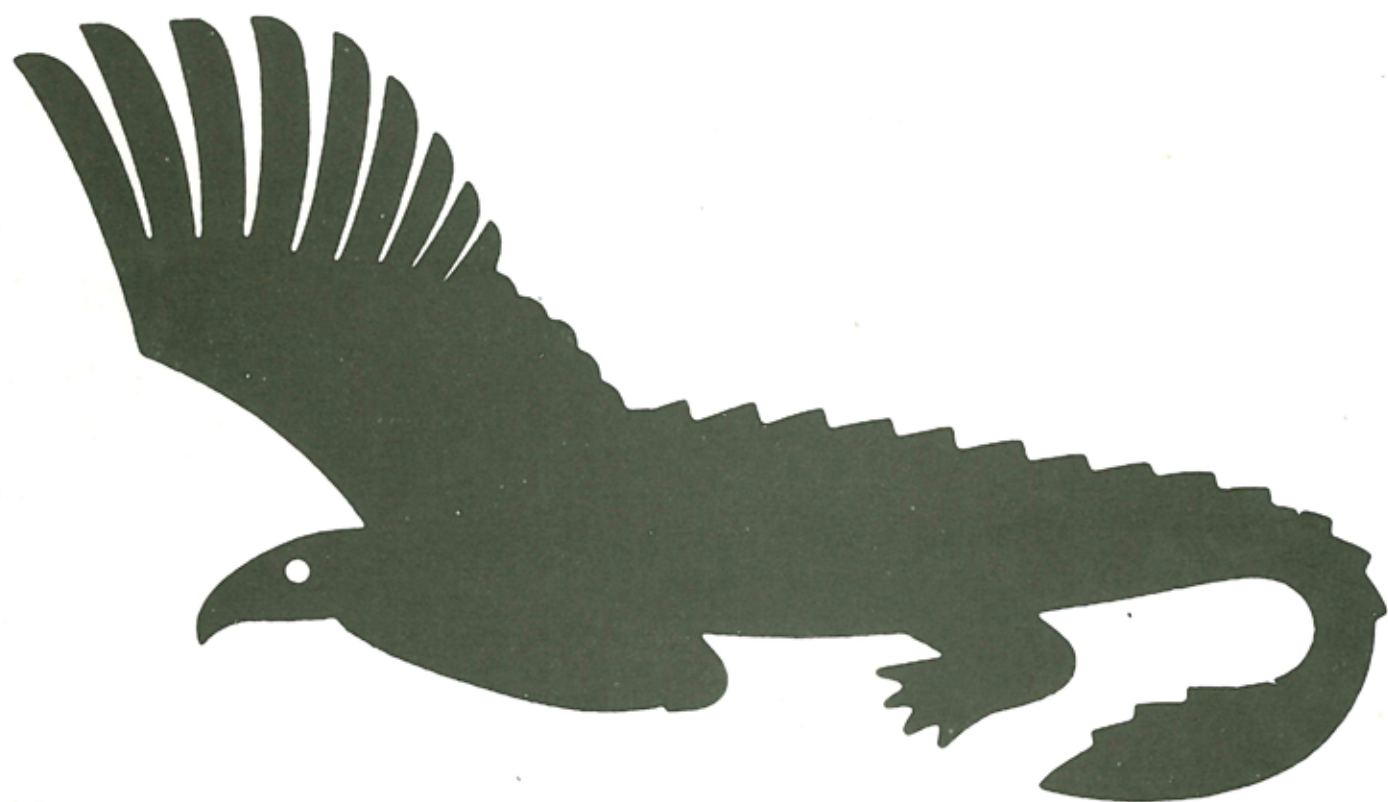
KOFFI KÔKÔ
su "Il cammino del camaleonte"

ELSA WOLLIASTON
su "Guida ad un altro mondo"

NOBORU KOBAYASHI
sulla cerimonia scintoista

SHUKO NAGAOKA
sulla cerimonia buddista

ARIANE MNOUCHKINE
Tra Oriente e Occidente



DEDICATO A JULIAN BECK

Julian Beck, il fondatore del Living Theatre, il più audace e generoso innovatore del teatro nostro contemporaneo, è morto l'anno scorso ignorato dalla stampa e dalle istituzioni culturali di tutto il mondo.

In Italia questa censura è stata rotta solo dalla Biennale di Venezia, che gli ha dedicato un commosso ricordo. Ora nel primo anniversario della morte, sarà Santarcangelo dei Teatri a riproporre la memoria con il maggior impegno possibile: abbiamo rimandato tutte le altre iniziative culturali per onorare adeguatamente questo appuntamento, che per noi è anzitutto un momento di lotta per il teatro di oggi.

Con incontri, film di spettacoli e iniziative seminariali ricorderemo in primo luogo il Beck degli anni leggendari, che seppe realizzare un incredibile crescendo di invenzioni: la teatralizzazione della pittura informale, l'attualizzazione radicale dei testi, l'improvvisazione aperta, il teatro di comunità anarchica, il superamento della confezione spettacolare (*Mysteries*, 1964), il teatro di emergenza politica, il nomadismo: *"Compito del teatro è quello del mondo. Perché il teatro è prima di tutto il luogo dove balla il popolo, e quindi dove gli dei ballano in estasi"*. Fino al 1968 di *Paradise Now*, lo spettacolo di attivizzazione diretta del pubblico che, dopo una ventina di scene rivoluzionarie, si concludeva oltre le porte del teatro: *"Non abbiamo forse condotto gli spettatori di Paradise Now alle porte del teatro dicendo, 'Il Teatro È Nella Strada'? E non siamo stati lì, sulla porta, faccia a faccia con la polizia? La polizia che non permette teatro nella strada, che non vuole che la vita raggiunga e sorpassi la posizione privilegiata occupata dall'arte, che non vuole che le strade siano libere. È stato lì, sulle porte dei Teatri, che abbiamo saputo che era nella strada che dovevamo andare"*.

Si aprivano così spazi impensati all'esperienza del teatro.

Santarcangelo dei Teatri, però, non si fermerà al riconoscimento della grandezza di Beck negli anni '60, quando ancora la critica teatrale sembrava incapace di una reazione massicciamente negativa. Piuttosto, cercheremo di capire le dinamiche e le ragioni che determinarono il successivo scollamento fra la scelta della strada da parte di Beck, con la sua tribù, e la scelta del silenzio o dell'ironia da parte di una critica sempre più distratta e pregiudiziale.

L'opinione comune oggi sostiene che, allora, Beck perse i contatti col teatro in nome di ingenue posizioni rivoluzionarie. Ma è legittimo domandarsi se non fu, invece, l'opinione comune a perdere i contatti con una concezione vivente del teatro. Di fatto, Beck, non fece che proseguire la rottura teatrale degli anni '60. E la scelta di continuare con assoluto rigore il cammino intrapreso lo portò a cambiare contesto: a uscire dalla forma teatrale, ma - si badi - sempre in nome della cultura del teatro.

Il che non vuol dire che Beck non fece errori. Ne fece, come ne fecero, nei primi anni '70 tutti i teorici rivoluzionari: anche Sartre e Foucault talvolta parlarono a vuoto o persero il controllo culturale della loro posizione. Come teatrante politico, però, Beck commise un eccesso necessario, non un errore. Forse che sarebbe stato giusto tornare indietro, rimettere in gioco la cultura del Living come gruppo, riaccettare il chiuso dei teatri? Altri avrebbero potuto tentare percorsi meno rischiosi e non senza buone ragioni, a loro volta. La strada di Beck invece era indubbiamente quella.

In futuro dovremo poi capire meglio tutti i risvolti di questo rapporto fra politica e teatro politico nell'esperienza del Living,

ed emergeranno probabilmente delle zone opache, di non soluzione dell'etica rivoluzionaria nel metabolismo teatrale beckiano.

Ma certo la parola ingenuità risulterà sempre meno adatta a definire gli ultimi quindici anni di questo straordinario, indimenticabile maestro. Altrimenti, come avrebbe potuto sopravvivere il suo gruppo e come avrebbe potuto essere così marcante la sua influenza?

In futuro, d'altro canto, la cultura teatrale dovrà dare un posto a Beck nella sua storia. E forse allora ci si soffermerà sul suo rapporto di odio-amore con Stanislavskij. Andare oltre Stanislavskij fu una specie di parola d'ordine, per Beck; onde poter rifondare la vita del teatro su un segreto ancora più inaccessibile e su un'insofferenza ancora più ribelle alle convenzioni. Qualcuno potrà chiamarlo lo Stanislavskij del secondo '900. Beck stesso ha scritto nel '70: *"L'intera teoria di Stanislavskij mirava a far ricreare all'interprete esperienze "quasi" esistenziali."*

Il teatro del nostro tempo, con il suo ritorno al rituale e il suo programma d'azione sta cercando di creare forme in cui l'alienazione dalla vita si trasformi in integrazione con la vita."

Sia Stanislavskij che Beck, ricercando una ricomposizione dell'uomo con se stesso, arrivarono a una rifondazione più vasta dell'esperienza del teatro. Beck, in particolare, tentò di ricomporre il corpo con le "isole inesplorate della mente", il sapere con la capacità di sentire, il pensare con la capacità di agire, l'essere con la capacità collettiva di potere ("La mia vita, il Living Theatre"). E arrivò a individuare una specie di teatro vero, fuori del teatro: "Il Living - è stato scritto - è uscito dal teatro portandoselo dietro e non ha portato la "vita" dentro la scena". Beck ci ha davvero ricordato la grandezza di Stanislavskij, guidandoci oltre.

Ma in futuro, soprattutto, Beck dovrà essere studiato, perché non c'è uomo di teatro con cui sia più difficile misurarsi culturalmente. Per questo, momento chiave della rassegna "Dedicato a Julian Beck" sarà la presentazione della Fondazione Beck, promossa dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera. La Fondazione, fra l'altro, provvederà a riordinare la gran mole degli appunti, documenti, scritti occasionali, note diaristiche, scritture poetiche e materiali artistici di Beck attualmente dispersi o di difficile reperimento. Teatranti e militanti, studiosi e giovani avranno modo, così, di ritrovare in Beck ulteriori ragioni di conoscenza e di rivolta.

Claudio Meldolesi

Il Living Theatre

"Il Living Theatre fondato nel 1947 da Julian Beck e da sua moglie Judith Malina, ha veramente il diritto di essere chiamato il nucleo di tutte le attività teatrali d'avanguardia. Non soltanto produzioni individuali come "The Connection" di Jack Gelber e "The Brig" di Kenneth Brown, ma l'intero avvicinamento della compagnia al Teatro come un'attività organica e necessariamente rivoluzionaria, ha fatto di esso la sorgente per nuovi impulsi teatrali in tutto il mondo. Nessuno, interessato alle possibilità del teatro, può permettersi di perdere quella che ora può essere la più coerente, concentrata e radicalmente efficace compagnia del mondo".

Jack Kroll, Newsweek

"Il Living Theatre ti affronta ... tentando di passare attraverso quella crosta di indifferenza che gli Americani hanno sviluppato nella faccia del diavolo ... un atto di coscienza, decenza e rivolta morale nel mezzo dell'apatia e inerzia della massa".

Robert Brustein, The New Republic

FILM

The Connection

1961, 105 minuti, bianco e nero. Un film di Shirley Clarke basato su una produzione del Living Theatre. **The Connection** di Jack Gelber. Con Warren Finnerty, Carl Lee e il quintetto di Freddie Redd.

Premio Critici, Festival di Cannes, 1961.

"Pericoloso, vero, astuto e vivo".

Norman Mailer

"Ci vogliono circa dieci minuti per rendersi conto di stare vedendo una straordinaria performance nella quale tutto è stato progettato con assoluta precisione. La recitazione e la regia sono uniti e veri e il lavoro di Jack Gelber emerge come altamente originale e inaspettato ... il solo recente lavoro Americano di verità ed immaginazione".

Robert Brustein, The New Republic

"Il lavoro comincia come noi entriamo nel teatro. Vediamo lo squallido appartamento di uno spacciatore di droga chiamato Leach. Lui ed un gruppetto di clienti girano

nella camera in un modo che è stranamente raggelante. Essi stanno aspettando la "connection", un uomo chiamato Cowboy. Per aiutare a passare il tempo, quattro musicisti jazz tra i "dipendenti" cominciano a suonare, e la loro musica intermittente procura un brillante contrappunto a quello che succede sul palco. Finalmente Cowboy arriva con l'eroina e Leach si fa una completa ma letale overdose; la maggior parte dei "dipendenti" fuggono dall'appartamento e il dramma finisce con un paio di essi che si soffermano rannicchiati in ascolto sognante su un fonografo che suona Charlie Parker".

Donald Malcolm, The New Yorker

The Brig

1964, 65 minuti, bianco e nero.

Un film di Jonas Mekas della produzione del Living Theatre di **The Brig** di Kenneth H. Brown. Miglior documentario lungometraggio, Festival di Venezia 1964.

"**The Brig** è un inferno moderno. Gli uomini che ci entrano abbandonano ogni speranza di misericordia, sforzandosi soltanto di trovare in se stessi la forza di preservare la loro salute mentale contro quelle che sembrano probabilità impossibili.

Qui l'inferno è una prigione del Corpo dei Marines nella quale l'umiliazione e la brutalità sono rese come nel libro, con le guardie e i prigionieri che recitano un pazzo rituale di degradazione ... un lavoro d'arte che serve come metafora di protesta contro l'umanità senza scopo dell'uomo sull'uomo.

Julian Beck ha progettato l'efficace messa in scena."

Kevin Thomas, Los Angeles Times

"Mekas ha filmato il lavoro sul palco del Living Theatre dopo che era stato chiuso dalla polizia per evasione fiscale. Lui ed il suo "cast" sono scivolati dentro il teatro attraverso uno scivolo per il carbone ed hanno fatto il film in cinque ore. I ritmi furiosi di **The Brig** esprimono l'umanità della disciplina militare con la cruda forza di un documento di battaglia".

Newsweek

"La recitazione e la regia non potevano essere migliori. Una serie di drammatici colpi, truce, inflessibile, supercaricato".

Edith Oliver, The New Yorker

Paradise Now

1970, 95 minuti, colore.

Un videofilm di Sheldon Rochlin della produzione del Living Theatre: francese, tedesco ed inglese con sottotitoli in inglese.

Selezione Registi, Festival di Cannes 1970.

"Almeno 40 films sono stati fatti qui ed all'estero sul Living Theatre; è toccato al regista americano Sheldon Rochlin di fare il film definitivo su uno dei loro lavori. **Paradise Now**, fu girato durante la sua ultima presentazione a Bruxelles e davanti a 7000 spettatori al palazzo dello sport di Berlino. Fatto su videotape, con colorazione espressionista immessa con mezzi elettronici, emerge come una trasmutazione ipnotica di un evento teatrale in cinema poetico, catturando l'ambiente e il parossismo dell'originale".

Amos Vogel, Village Voice

"Nelle quattro ore di **Paradise Now** un baccanale di forme e confronti va avanti in ogni parte del teatro, dalle iniziali arringhe degli attori i quali passano attraverso l'auditorio .. ad un'eruzione di nudità nella quale i soli nudi totali sono vari membri del pubblico".

Jack Kroll, Newsweek

"Esaltante, innovativo teatro ... **Paradise Now** ha eliminato la deterrazione tra azione politica, psicoterapia, rito tribale e teatro sperimentale. Una storia di sociale ed estetica irruzione".

Bernard Weiner, San Francisco Chronicle

Signals Through the Flames

1983, 97 minuti, colore.

Un film di Sheldon Rochlin e Maxine Harris, con Julian Beck, Judith Malina e la Compagnia del Living Theatre.

Selezione Festival di Chicago, Berlino e Montreal, 1983-84.

"**Segnali attraverso le fiamme** è l'odissea del Living Theatre, un coraggioso, audace gruppo il quale per 35 anni ha occupato i palchi e le prigioni del mondo, da Broadway al Brasile, da Pittsburgh a Parigi. Julian Beck, Judith Malina e la loro tribù poliglotta hanno provato a smuovere i loro spettatori e nel processo sono andati attraverso una sorprendente serie di avventure, dalla loro storica produzione di **The Connection** e di **The Brig** all'assedio del loro teatro da parte dei poliziotti di New York. Questo documento

ci dà il senso di una compagnia che ha prodotto più saccheggi, passioni e controversie di nessun altro nei nostri tempi".

Jack Kroll, Newsweek

"Una buona lucida introduzione al lavoro e agli ideali del Living Theatre. Il documentario segue i movimenti nomadi dei Beck attorno al mondo dopo essere andati in esilio auto imposto, in seguito alla chiusura del loro teatro di New York da parte degli agenti delle tasse nel 1964. Beck e Malina discutono a lungo i loro confronti con le autorità civili, i loro arresti e definiscono il loro duraturo impegno per un'arte rivoluzionaria nella quale politica e teatro sono inseparabili".

Vicent Canby, New York Times

PROGETTO: MYSTERIES

PERCHÈ MYSTERIES COME SEMINARIO?

RITUALE

THE DOLLAR BRIG

CORPO SUONO

IMPROVVISAZIONE

CREAZIONE COLLETTIVA

COMUNICAZIONE

OCCIDENTE ORIENTE

ARTAUD

PER ALCUNI TRA NOI:

MEDITARE VITA
CONDIVIDERE L'ESPERIENZA DI &
NEL TEATRO
LIVING THEATRE

PERCHÈ TORNARE MOLTIPLICATA

PER ANDARE AVANTI

I Mysteries: Parigi 1964, non abbiamo più recitato ruoli, ma noi stessi. Nelle cerimonie di possesso in Brasile, nei rituali dell'Umbanda, i medium sono posseduti

per esempio dagli spiriti dei Pretos Velhos, i vecchi schiavi negri. I corpi dei medium si contorcono con spasimi violenti, lo spirito di un "Vecchio Negro" li penetra, e loro grugnendo, curvi da lombaggini, piegati dai lavori forzati, rappresentano la natura dei vecchi schiavi da cui sono posseduti; gli spiriti dei vecchi schiavi gli danno poteri miracolosi: grande saggezza, la facoltà di rispondere a domande e dare consigli utili, sapienza che trascende quella dei colonizzatori bianchi. Qui "la recitazione" del ruolo trascende la sua copia teatrale "più raffinata". Nella copia teatrale raffinata l'interprete enuncia solo la sapienza scritta dal grande poeta che fu posseduto dallo Spirito Creatore scrivendola. Ma l'evento è rimosso dalla vita. È il mondo irreali.

L'ossessione di Stanislavskij per il realismo, per l'illusione del reale fu parte di un tentativo di recuperare il potere di questa realtà. L'importanza della realtà è più chiara nei rituali delle tribù africane che agli interpreti del vecchio teatro, che, dopotutto, nelle loro vite quotidiane, lontani dalla terra e dalla produzione del necessario alla vita, sono già nel mondo dell'irreali.

Ora ci stiamo muovendo rapidamente più vicino a una civiltà in cui tecnologia, popolazione, scienza, gli inganni della repressione, ci portano sempre più lontano dalla realtà della terra nutrice e produttrice. Il rituale in cui i medium sono posseduti da attributi diversi dai loro può essere un modo per aggrapparsi a una realtà che viene strappata dalla loro esistenza. I Mysteries ci insegnano giusto il piacere di essere noi stessi. Gli interpreti, come la maggior parte delle persone, hanno avuto paura di essere se stessi. Fino a questo momento.

L'Establishment teme la rivelazione della realtà e desidera che il popolo sia qualcosa d'altro di quello che è. Marx. I Mysteries rivelarono, i Mysteries aprirono la porta a una tecnica sovversiva, il coraggio di non essere incastrati in un ruolo.

Teatro Libero: in definitiva teatro libero è improvvisazione scatenata.

Teatro Libero: una situazione in cui interpreti e pubblico assaggiano la libertà...

Teatro Libero: azione libera: non c'è Teatro Libero finché ci saranno prigionieri nel mondo ...

Il Teatro Libero può dipendere dal nostro recitarlo nella vita ...

Teatro Libero: niente denaro ..

Teatro Libero come arma segreta dell'artista militante ...

Creazione collettiva: I primi Mysteries a Parigi, ottobre 1964, furono la nostra pri-

ma esperienza con questo procedimento. Avvennero naturalmente, senza sforzo.

Tutte le nostre esperienze successive furono lunghi sforzi stritolanti.

A Parigi quasi non eravamo ancora consapevoli di quel che stavamo facendo. Ci inciampammo contro.

Più tardi l'avremmo riconosciuto.

"Ogni volta che dipingo qualcosa c'è sempre un'immagine; a volte so cos'è, a volte no". William Bazoties.

Una forza misteriosa, era in atto qualcosa di più forte della consapevolezza delle nostre intenzioni. Questa forza misteriosa creò un lavoro logico e controllato.

Judith chiamò la serata Mysteries and Smaller Pieces. In quel momento il significato diventò un po' più chiaro.

Avevamo creato dei misteri senza sapere cosa fossero. Avevamo eseguito il nostro primo esperimento di creazione collettiva senza saperlo. Il modo di lavorare ci risultò organico.

Creazione collettiva.

Un gruppo di persone che viene insieme. Non c'è l'autore su cui adagiarsi che ti strappa l'impulso creativo. Distruzione delle sovrastrutture della mente. Così arriva la realtà. Seduti in circolo a parlare per mesi, assorbendo, rigettando, creando un'atmosfera in cui non solo ci ispiriamo a vicenda, ma dove ogni singolo si sente libero di dire qualunque cosa voglia. Enorme palude giungla, un paesaggio di concetti, anime, suoni, movimenti, teorie, fronde di poesia, stato selvaggio, deserto, vagare. Quindi raccogli e riordini. Nel corso del procedimento si presenterà una forma. La persona che parla di meno può essere quella che ispira chi parla di più. Alla fine nessuno sa più chi in realtà sia responsabile di che cosa, l'io individuale scivola nell'oscurità, ognuno è soddisfatto, ognuno prova una soddisfazione personale maggiore del piacere solitario dell' "Io". Una volta che l'hai provato - il procedimento di creazione artistica in collettivo - il ritorno al vecchio ordine sembra una retrocessione.

La Creazione collettiva è un esempio di Procedimento di Autogestione Anarchico-Comunista che per il popolo ha maggior valore di un lavoro teatrale. Creazione collettiva come arma segreta del popolo.

Nel collettivo crei sia attraverso te stesso che attraverso gli altri: inter-ispirazione. Superflash.

Allo stesso tempo il processo è tedioso, noioso, un lavoro duro. Devi penetrare attraverso la noia. La noia, le difficoltà sono le leve. Crea la noia. Crea la difficoltà. Creiamo uno spazio in cui diventare così

pazzi da dover trovare la porta, la via d'uscita. Questa è una tecnica.

Provare una noia così profonda da uscirne fuori in un altro luogo. Cage.

Noia, degradazione, oppressione, monotonia, privazione: le masse stanno ora passando attraverso la noia, la sofferenza.

Creare un ambiente che attragga l'ispirazione. La Musa. Può anche accadere facilmente, come per Mysteries. O a Kronstadt.

Queste sono le tecniche di creazione collettiva.

(da: Julian Beck - La vita del Teatro - Einaudi, Torino 1975)

LABORATORIO DELL'ATTORE DEL LIVING THEATRE

Conferenze Illustrate
Storia e Teoria del Living Theatre
Stage Intensivo
Rimontatura di un'Opera "Mysteries and Smaller Pieces"

Prima conferenza

- 1 - The Life of the Theatre - Film
- 2 - Cronologia del Living Theatre dagli anni '40 agli anni '80
- 3 - Dialogo

Laboratorio 1

Settimana I - Prima giornata di lavoro

- I) IL CORO (The Chord) - 1
Regole. Prova.
a) Respirazione
b) Suono
c) "Crescendo"/"Decrescendo"
d) Respirazione
- II) DIALOGO
Presentazioni Personali. Desiderio individuale.
Presentazione del programma di Prove.
- III) RESPIRAZIONE DI FUOCO - 1
IL LEONE - 1
Regole. Prova.
- IV) QUADRI VIVENTI - 1
Regole. Prova.
- V) IL CORO - 2

Seconda conferenza

- 1 - If I Could Turn You On - Film
- 2 - Lettura Drammatica di Mysteries degli Attori del Living
- 3 - Storia di Mysteries
- 4 - Dialogo

Laboratorio 2

- I) IL CORO - 3
RESPIRAZIONE DEL FUOCO - 2
IL LEONE - 2
- II) DIALOGO
- III) IL J-J-J - 1
QUADRI VIVENTI - 2
- IV) SUONO E MOVIMENTO - 1
Regole. Prova.

Terza conferenza

- 1 - Living and Glorious - Film
- 2 - Teoria Teatrale del Living Theatre

- 3 - Tecnica Teatrale del Living Theatre
- 4 - Dialogo

Laboratorio 3

- I) QUADRI VIVENTI - 3
- II) SUONO E MOVIMENTO - 2
- III) DIALOGO/APPUNTI
- IV) RESPIRAZIONE DI FUOCO - 3
- IL LEONE - 3
- IL J-J-J - 2
- V) QUADRI VIVENTI - 4
- VI) SUONO E MOVIMENTO - 3

Quarta conferenza

- 1 - The Brig - Film
- 2 - Storia di The Brig
- 3 - Tecniche in The Brig

Laboratorio 4

- I) SUONO E MOVIMENTO - 4
- II) BIOMECCANICA 1
- Dimostrazione esplicativa
- III) BIOMECCANICA 2

Pratica:

- a) Dactyl di base
- b) Oratorium: Movimento del lavoro alienato
- c) The Brig: MARCIA MILITARE - 1
- IV) THE BRIG DOLLAR - 1
- Lettura. Teoria. Regole.
- Distribuzione del testo. Lettura Collettiva.
- Prova.

Quinta ed ultima conferenza

- 1 - Paradise Now - Film
- 2 - Storia di Paradise Now
- 3 - Etica ed Estetica del Living Theatre.
- Piscator. Brecht. Artaud. Paul Goodman.
- Meyerhold. Cocteau. Genet. Costruttivismo ed Espressionismo.

Laboratorio 5

- I) MARCIA MILITARE - 2
- BRIG DOLLAR - 2
- II) LA PESTE SECONDO ANTONIN ARTAUD
- Regole. Dettagli Pratici. Prova.
- III) LA PESTE - 1A
- Dai Sintomi alla Morte
- LA PESTE - 1B
- L'Ammucchiamento dei Cadaveri.

Laboratorio 6

- I) LA PESTE - 2
- II) DIALOGO. LE OPERE RESTANTI: RAGA. ODIFERIE. CANZONI DELLA STRADA.
- III) RAGA - 1
- ODIFERIE - 1
- Prove simultanee.
- IV) CANZONI DELLA STRADA - 1
- Regole. Prova.
- V) PROLOGO - 1
- Distribuzione delle Funzioni. Regole.
- Prova.
- MARCIA MILITARE - 3
- THE BRIG DOLLAR - 3

Laboratorio 7

Settimana II - Settimana Giornata di Lavoro
PROVA 1, CON DELLE INTERRUZIONI (Runthrough with Stops)

- I) PROLOGO - 2
- II) THE BRIG DOLLAR - 4
- III) RAGA - 2
- IV) ODIFERIE - 2
- V) CANZONI DELLA STRADA - 2
- VI) IL CORO - 4

VII) RESPIRAZIONE DEL FUOCO - 4

- VIII) IL LEONE - 4
- IX) J-J-J - 3
- X) QUADRI VIVENTI - 5
- XI) SUONO E MOVIMENTO - 5
- XII) LA PESTE - 3

Laboratorio 8

- I) PROVA - 2
- II) APPUNTI
- III) PROVA DELLE SCENE

Laboratorio 9

- I) PROVA - 3
- II) APPUNTI
- III) PROVA LUCI

Laboratorio 10

- I) ANTEPRIMA - 1
- II) APPUNTI

Laboratorio 11

- I) ANTEPRIMA - 2 per la stampa
- II) APPUNTI

Laboratorio 12

- I) ANTEPRIMA - 3 con riprese
- II) APPUNTI

PRIMA "MYSTERIES" (Rimontatura di Laboratorio)
SECONDA RAPPRESENTAZIONE "MYSTERIES"
TERZA RAPPRESENTAZIONE "MYSTERIES"

DEDICATO A JULIAN BECK

Giornata a cura della
FONDAZIONE JULIAN BECK
Domenica 13 luglio 1986.
La Pieve

ore 15,30

Amore e rabbia (Agonia) Film di Bernardo Bertolucci

ore 16,00

La tortura della speranza Film di Mario Chiari prodotto dalla RAI 2

ore 17,00

Conferenza Stampa alla presenza di: **Franco Quadri** (presidente della Fondazione), **Judith Malina**, **Eugenio Barba**, **Gregory Corso**

ore 18,30

audizione: **Julian Beck** in "That Time" di Samuel Beckett

ore 22,00

Judith Malina "reading di poesie"

ore 24,00

Gregory Corso "reading di poesie"

La **FONDAZIONE JULIAN BECK** nasce per iniziativa del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, Via Manzoni 22, 56025 PONTEDERA - Italia.

Ne fanno parte: **Franco Quadri** (presidente), **Roberto Bacci**, **Eugenio Barba**, **Bernardo Bertolucci**, **Wladimiro Dorigo**, **Judith Malina**, **Claudio Meldolesi**, **Franco Ruffini**, **Serena Urbani**.

NOTE DI STAGIONE

Le produzioni 1985-86

La sera del 4 aprile scorso c'era spettacolo al Teatro Italia di Rimini. Noi eravamo come di consueto nell'atrio parlando di quello che stava succedendo in quel momento: il Teatro della Valdoca, all'interno del nostro cartellone invernale, stava per presentare il suo **ATLANTE DEI MISTERI DOLOROSI**, meravigliosamente (e miracolosamente) appeso a quel palco; alla Sala Polivalente di Santarcangelo Parco Butterfly ultimava le prove di **SHANGAI NERI**; al Teatro di Via Roccari il Teatro degli Dei lavorava al nuovo spettacolo.

E ripensavamo al novembre, quando per quaranta giorni avevamo ospitato la "tribù" di **FIAT-Teatro Settimo**.

Eravamo invasi da una piccola fetta del teatro italiano; erano i giorni, ancora molto prossimi, dei primi risultati del tentativo di creare un ambiente, e questo era lì, a portata di mano, dopo pochi mesi (e un bel pò di lavoro prima) in cui erano state aperte delle possibilità.

Le possibilità erano, "semplicemente": sale per provare e per presentare i lavori, un pubblico possibile, soldi (purtroppo neanche tanti); la possibilità insomma o di fondare o di far persistere delle vitalità artistiche, messe in crisi da restringimenti di mercato e da folle managerial-professionistiche.

Ci piace osservare l'operatività produttiva da quegli aspetti quotidiani che diventano immediatamente macroscopici; e le tante riflessioni di percorso diventano piano piano scelte:

- vorremmo lavorare serenamente con i gruppi teatrali senza la spada di Damocle del borderò (un centro e un gruppo sono messi su uno stesso piano pur svolgendo attività diverse), perchè crediamo che siano loro, i nuclei artistici, la ricchezza del teatro;

- crediamo nella possibilità di apertura di

altre ipotesi produttive, un nostro peculiare terreno di sperimentazione, per una più generale possibilità economica e strutturale di realizzare operazioni culturali (spettacoli, progetti, coinvolgimento di pubblici);

- vogliamo continuare ad avere attenzione ai processi "dentro il teatro", convinti che solo con questo presupposto e con una piena autonomia artistica si possano fare seriamente i conti con un pubblico;

- non crediamo che la forza e l'identità culturale di un centro, soprattutto come il nostro non nato da un gruppo teatrale, possano derivare dai gruppi che riesce a "legare" a sé, quanto dall'itinerario di laboratorio aperto (non vogliamo creare scuderie da contrapporre ad altre);

- non vorremmo agire direttamente sulla vendita degli spettacoli, evitando pericoli di "favori reciproci" con altre strutture analoghe, e non crediamo nell'ottica sedicente alternativa di un circuito di centri, quanto piuttosto al tentativo, per il teatro vivente, di invadere altri terreni; crediamo per questo nei gruppi come forme organizzative autonome;

- il teatro che vogliamo è teatro di "passione" e di scoperta, proprio quello maggiormente logorato dai meccanismi dell'esistente.

In questa sezione della **CITTADELLA** presentiamo i primi risultati di questo ambiente, di questo lavoro e di queste riflessioni, anche se sempre e soprattutto è il risultato del lavoro dei gruppi stessi.

Mauro Bulgarelli - Giorgio Zorù

FIAT - Teatro Settimo Elementi di struttura del sentimento

"Facciamo un gran dispendio di preparativi per la vita; anziché cominciare subito concepiamo le cose sempre più in grande e troviamo difficoltà via via maggiori. Chi si gode adesso il lago, il parco, i giardini? Non noi e neppure i nostri: ospiti forestieri, curiosi, viaggiatori impazienti".

J.W. Goethe - Le Affinità Elettive

*Testo e messinscena a cura del gruppo
Con: Gabriella Bordin, Laura Curino, Mariella Fabbris, Rosalba Legato, Cristina Torriti, Adriana Zamboni*

Progetto, direzione: Gabriele Vacis

Direzione, suono, luci: Roberto Tarasco

Immagini, allestimenti: Lucio Diana

Scrittura testi: Laura Curino

Immagini, allestimenti, costumi: Adriana Zamboni

Pubbliche relazioni, allestimenti, costumi: Mariella Fabbris

Ricerca testi, costumi: Cristina Torriti

Fotografie: Maurizio Buscarino

Organizzazione: Paolo Ambrosino

Ufficio Stampa: Antonia Spaliviero

Direzione Amministrativa: Mario Agostinoni

Produzione: Santarcangelo dei Teatri

Il letto sfatto. Solo lenzuola. I due cuscini usati poggiati al muro. La finestra traversata dal sole. Fuori gli alberi, le fronde. Era l'immagine della cartolina dei quattro studi per **Elementi di struttura del sentimento**.

Poi gli studi sono finiti ed è nato lo spettacolo. Ed è uscita una nuova cartolina: la mappa di una proprietà, tagliata da segni e ferite. Dal bianco e nero al colore. Dall'ipotesi alla soluzione finale. Dalla stanza al palcoscenico. Sempre nel segno dell'Assenza.

Assenti, in **Elementi di struttura del sentimento**, sono i protagonisti di cui si narra, i riferimenti a cui si richiama, persino gli oggetti di cui si dispone. Tutto è scoperta finzione, rimanda sempre ad altro, a qualcosa di diverso da ciò che appare, qualcosa di lontano ed evocabile attraverso le illusioni, le magie che non bisognano di realtà per dare il senso del reale, né del verosimile per essere vere.

Le goethiane Affinità elettive sono dietro la parete. Edoardo, Carlotta, Ottilia e il Capitano sono un po' più in là, forse nei camerini del teatro. In scena vivono attraverso le parole delle serve, l'anima vera del parco e del castello. Bisogna sentirle mentre raccontano a modo loro i fatti dei padroni. Sentirle e vederle,

mentre le due più vecchie esaminano, con una visita da caserma, le quattro giovani e decidono di assegnarle ai signori e le costringono ad un avanti e indietro di presentazione che è un crescendo musicale e coreografico di quelli che ti arrivano nel petto e ti stringono alla gola, sempre di più, sempre di più, per poi mollarle dolcemente in un letto di parole dalle lenzuola ben rimboccate. Fino alla prossima bufera.

Elementi di struttura del sentimento sta tutto in questo alternarsi di leggerezza sinuosa e violenza, di quadri in perenne formazione che sempre mutano prima di giungere ad una cristallizzazione finale, di colori e luci che spalancono e sopiscono. Tra corde, tende, pizzi e lenzuola, tra i rumori della campagna, le voci di passeri, grilli, galline. Tra i pochi oggetti di scena: un'arnia, che lancia gemme come pop corn e produce miele direttamente in barattolo; un mastello, che è anche culla e lago; canne, per misurare e giocare con l'aria; bicchieri, con cui costruire fontane, case, giardini, colonnati. Tutto per progettare, dar concretezza al desiderio che è aspirazione di infinitezza chiamata a fare i conti con il tempo. Con la vita. Con la morte. Che qui è presente sin dall'inizio, con quel continuo nominare il lago, gli argini pericolosi, dove annegherà il bambino di Carlotta. Il segnale perché tutto ritorni come prima, i signori se ne partono ciascuno per la sua strada, la festa si ripieghi in dolore, le aspirazioni rientrano nel quotidiano che pure è bello, interminabile con l'inseguirsi di autunni e inverni, di primavere e estati.

Ti rimangono negli occhi, le serve, i loro gesti secchi e i loro racconti - questa parola concreta e favolistica, che ben si appiglia all'immagine e al suono -, il loro stare insieme gioiosamente e il loro annaspere tra le tristezze, i dispetti che si tirano l'un l'altra e le confidenze che mescolano con le loro varie lingue, con i dialetti e i conati gutturali della muta. Ti rimane negli occhi l'incanto di una lunga poesia soave, malinconica e vitale. Ti rimane negli occhi la musica, che è vera creazione pittorica; inquadra, colora, dà il tono alla scena, venga da Haendel o dall'Oriente.

Ti rimane negli occhi quell'ultimo mesto allargarsi del parco sul palcoscenico e quel vecchio che inaffia le piante e il velo d'acqua in polvere che scende, lentamente su tutto quel verde. Sul parco. L'ultima cosa che rimane. Infinita. Eterna. Sede ideale dei Sentimenti, dove possono sbocciare altri Desideri e venire stracciati altri Progetti. Domani, però. In un altro spazio teatrale. Con un altro pubblico.

Gianluca Favetto

PARCO BUTTERFLY

Shangai Neri

Prologo

La fine di un film: un uomo e una donna si suicidano. È l'unico momento dello spettacolo in cui compaiono personaggi vedenti.

Prima parte

Shangai I - Notte

Seconda parte

Shangai II - Pomeriggio

Terza parte

Shangai III - Mattino

Epilogo

Tiro con l'arco

Personaggi e interpreti:

Streap-Teauseuse - Julia Anzilotti

Saltatrice in alto - Roberta Gelpi

Suonatore di sega - Francesco Recami

Esperta di aviazione - Marinella Salerno

Amante della velocità - Virgilio Sieni

Coreografia: Virgilio Sieni

Scene: Parco Butterfly

Testi a cura di: Francesco Recami

Costumi: Loretta Mugnai

Musiche originali: Rinf

Colonna sonora: Parco Butterfly

Luci: Paolo Rodighiero

Fonica: Paolo Mari, Silvia Angeletti

Foto: Derno Ricci

Produzione: Parco Butterfly, Santarcangelo dei Teatri

Gli Shangai sono un gioco molto difficile per i non vedenti. Essi percepiscono con l'udito i minimi movimenti dei bastoncini, riconoscono al tatto il valore dei pezzi.

I ciechi, dimensione del non vedere, del sentire, dell'ascoltare, dello sviluppare una percezione sensoriale, ricerca dello spazio senza orizzonte, coraggio di perdersi. Quello che ci attrae è esattamente quel perdersi per approfondire.

"Shangai Neri" si è sviluppato passando attraverso un insieme di esperienze dirette con il mondo dei ciechi. I ragazzi dell'Istituto ci guidavano lungo i corridoi indicandoci la strada; nella stanza dove siamo entrati hanno aperto la finestra per avere luce; S. dorme sul tavolino, lui ama fare tutto da sdraiato, solo quando mangia sta seduto.

V. ci dice di essere appassionato di motocross e di vedere come i cavalli, solo davanti. Va in giro con una lente di ingrandimento e il pacchetto di sigarette.

Ci raccontano che una bambina credeva che tutti fossero ciechi e che si è spaventata quando ha intuito che l'insegnante le indicava delle cose lontane. Mi accosto alla finestra e V. dice: "La c'è la palestra, la vedi? La vedi la palestra? - ripete -. Ecco, allora conta le tegole e dicci quante sono".

Salto in alto: i ragazzi ciechi prendono una lunga rincorsa dopo aver misurato accuratamente i passi, si lanciano nel vuoto.

Gli altri chiedono chi ha saltato ed ascoltano la rincorsa del successivo.

Inizialmente le prove erano focalizzate sul ricondurre il movimento ad uno stadio di pulsazione, attraverso un lavoro sulla respirazione e sulla concentrazione. La danza viene compresa in questi elementi, e si spoglia così di quella dinamica che il corpo assimila, e che la rende processo ripetitivo. Lo smarrimento coincide col venire fuori da questo ritmo di movimenti consequenziali, di equilibri, forze e pesi già modellati e prestabiliti, riportando la danza ad uno stato di dilatazione e di respiro, e ritrovando nello spazio gli squilibri di fondo, i punti esterni fuori dal centro, i perimetri della stanza, punti di riferimento nel buio bilanciati alla pulsazione del movimento interiore. La coreografia parte da questi riferimenti con il mondo dei ciechi, millimetrici spostamenti ed entrate ascoltate, mantenendo un legame fra le persone attraverso lo spazio non più concepito rispetto ad un punto centrale e focale, ma secondo uno spazio dove i limiti esterni e le zone d'ombra ribaltano il predominio del centro.

"Si può descrivere ad uno che vede com'è quando uno non vede? Ma certamente si può spiegarli che cosa sia la cecità! Cioè, gli si può descrivere il comportamento caratteristico del cieco, e gli si possono bendare gli occhi. D'altra parte, invece, non possiamo fare in modo che il cieco veda per un po' di tempo; e tuttavia possiamo descrivergli il comportamento di chi vede".

Ludwig Wittgenstein - (Osservazione sui colori)

I vedenti hanno metafore visive in base alle quali pensano e giudicano, associano alla linea retta lo svolgimento del loro pensiero, del loro linguaggio, della loro scrittura. I vedenti hanno mitologie che avvicinano la morte alla perdita della vista e della visibilità, temono la mancanza di spazio prospettico, l'assenza di definizione dei luoghi intesi come limiti, dove essi vivono e si ritrovano.

I vedenti sostengono che prima di morire ognuno riveda tutte le immagini della sua vita in una sequenza istantanea, la loro

memoria è visiva in proporzioni sempre maggiori.

I vedenti creano immagini per soddisfare il loro gusto estetico, ma lamentano la inflazione dell'immagine, la confusione dell'era delle immagini.

I vedenti hanno il mito della giovinezza; uno di loro ha immaginato che un uomo ed un ritratto si scambiassero le posizioni, e che l'immagine del ritratto invecchiassero, mentre quella dell'uomo in carne ed ossa rimaneva giovane.

Ci sono dei vedenti che per gioco si chiudono in stanze completamente buie per avere l'emozione di non vedere niente, si nascondono e stanno in silenzio.

I vedenti pensano tramite grafici, e passano molto tempo a guardare immagini alla televisione, chiudono gli occhi quando si concentrano, o sono in estasi.

Ma i vedenti dicono che fra loro ed i non vedenti non c'è una vera distanza, perché ai ciechi manca solo un senso, mancanza alla quale suppliscono con gli altri quattro sensi. Essi mentono, perché tengono alla vista più di qualsiasi altra cosa, e se la perdessero sarebbero niente.

Il Romanzo "Des aveugles" di Hervé Guibert sulla vita all'interno di un istituto per ciechi è stato una traccia fondamentale per la preparazione dello spettacolo. Guibert, scrittore francese contemporaneo, descrive abitudini, amori, fantasie, invidie, sogni, gelosie, mode di alcuni giovani ciechi in un modo non pietistico, cui raramente i vedenti sono abituati. Sullo sfondo di una istituzione per ciechi senza tempo utilizza un intreccio nero, un tradimento ed un omicidio, per "osservare" oggetti, idee, e situazioni contemporanee.

Negli spettacoli precedenti Parco Butterfly ha delineato un tipo di scrittura legata alla ricerca di un vocabolario proprio di danza in rapporto alla coreografia e al personaggio. Per primi sono emersi tre approfondimenti particolari, come delle modulazioni che si intersecano e si integrano tra di loro; la *danza bianca*, momento di ricerca su uno stadio di prescrittura del movimento nello spazio vuoto, il *gesto sillabico* o frase interna al corpo, momento di passaggio fra la tecnica, il movimento personale e il quotidiano, il *tempo dubbioso* parallelo al tempo del trapasso, condizione onirica del tempo.

Le pause vuote e indeterminate producono una dilatazione e degli sgarbi secondo un uso improprio del ritmo, generando delle linee parallele fra la danza e il vuoto, fra il silenzio e il movimento, fra la stasi e il tempo illimitato. Il *personaggio aritmico* è

stato il momento fondamentale che ha sottolineato questa fase di lavoro centrata sulla presenza continua in scena.

Il passaggio successivo vuole essere una proiezione occulta, un avvicinarsi a quell'attimo di smarrimento, accostarsi e infine sperimentare la dimensione del buio, uno stato di riflessione interna, la mancanza della vista.

Parco Butterfly

TEATRO DEGLI DEI

Amate oscurità

una trilogia

Con questo progetto di ricerca e di produzione, il Teatro degli Dei affronta l'analisi del testo teatrale e del rapporto fra parola e drammaturgia dell'immagine. Un progetto quindi di "passaggio", di sperimentazione, che porterà ad una meta non prestabilita, un obiettivo in divenire.

Gli spettacoli della trilogia:

"Solitarietà". Affronta l'oscurità del sentimento e della memoria; una storia, al femminile, che narra episodi e ricordi della donna, di una possibile donna, e che richiama immagini e presenze oniriche e concrete, tenere e drammatiche, legate comunque ad un passato che, serenamente, può essere rivisitato ed abbandonato.

La prima versione dello spettacolo ha debuttato a Santarcangelo nel mese di marzo '86; il nuovo allestimento, che modifica sostanzialmente scelte e passaggi teatrali, viene presentato in prima nazionale.

"Sospensioni fuori tempo". Tratto da "Il canto del cigno" di Čechov, narra dell'oscurità della mente, della contraddizione della ragione.

Un attore si addormenta nel camerino dopo la fine del suo spettacolo e quando si risveglia si trova solo nel teatro. Da ciò iniziano le domande, i dubbi e la riflessione sul mestiere dell'attore e sulla condizione di estrema solitudine che il personaggio vive proprio rispetto al suo lavoro.

Un allestimento che parte da un testo classico per inserire elementi di contemporaneità e di inquietudini attuali.

Lo spettacolo ha debuttato a Rimini nell'aprile '86.

"Sol re ut". L'oscurità fisica, la notte e l'ora che la precede. Evocazione di fantasie infantili, ludiche e sconcertanti. Eppure magiche, a tratti irreali, a tratti violenti, un po' sospese come il silenzio che precede il buio.

Lo spettacolo è in prima nazionale.

"SOLITARIETÀ"

di Anna Livia Balducci

Collaborazione: Loretta Righetti

Con: Nicoletta Magalotti, Mirco Rocchi, Miranda Fedeli

Drammaturgia: Loris Pellegrini

Suoni, rumori, musiche: Giovanni Carpano

Grafica: Mirco Rocchi

Oggetti di scena: Anthony Charles Dewhurst

Collaborazione alla regia: Fabio Biondi

Testi e regia: Anna Livia Balducci

Produzione: Teatro degli Dei, Santarcangelo dei Teatri, Provincia di Forlì

"... a volte succede; sono già stata qui, conosco questi luoghi; se decido di riaprire alcune stanze della memoria è per distaccarmi da questi ricordi, serenamente. Ricerco momenti del passato, ritrovo parole che affiorano, ostinate, come da una pagina di appunti.

Vedo immagini senza tempo ripercorrere quella strana storia antica. A tratti tutto diventa così concreto e presente che il confine fra memoria e realtà pare non esistere.

Rimane la certezza di emozioni già visute, la fermezza ad andarmene ...".

"SOL RE UT"

Di Loris Pellegrini

Soggetto: Fabio Biondi

Con: Emiliano Angeli, Matteo Arlotti, Roberto Biondi, Alberto Delvecchio, Paolo Magalotti, Claudio Vella

Musiche: Erik Satie

Grafica: Mirco Rocchi

Regia: Anna Livia Balducci e Fabio Biondi

Produzione: Teatro degli Dei, Santarcangelo dei Teatri

"Entrano con un cesto, si dispongono a cerchio attorno alla stuoia. Estraggono barattoli e scatolette di cibo, di colori e forme diverse. Si voltano, insieme, a guardare indietro, tra gli alberi, come se qualcuno o qualcosa li chiamasse.

Il pianoforte inizia a suonare.

Ora aprono scatolette, barattoli e bottiglie. Assaggiano tutto. Si impiastriano. Si scambiano cibi e bevande, un po' curiosi, un po' complici, un po' gelosi delle proprie scoperte. Screzi. Nel gioco degli assaggi si rovesciano liquidi e cibi addosso. Si imbrattano, divertiti.

Il pianoforte tace.

Uno di loro, forse involontariamente, rovescia il contenuto di un barattolo addosso al vicino. Reazione violenta. Colluttazione. Nella lotta uno lacera violentemente la camicia dell'altro. Gli altri due, lentamente e con indifferenza, si allontanano. I contenenti si calmano. Tornano a sedersi.

Raccolgono e riordinano i cibi sparsi. Continuano gli assaggi. Si sporcano ridendo con qualcosa di rosso, forse marmellata: dapprima le mani, poi il viso e i vestiti. Si voltano tutto d'un tratto, in sintonia, verso la cabina".





SEGNALI DI FUMO

sei giovani gruppi dal presente

a cura di Pietro Valenti

"Segnali di fumo" si presenta con una facciata obsoleta, lontana dall'inadente sistema comunicativo, slegata e volutamente separata dalla sovranità dei modelli effimeri, da quella moltiplicazione vertiginosa delle qualità formali che in modo soffocante si è imposta sul tempo dell'attuale.

Che cosa può rappresentare un segnale di fumo al centro di pure forme estetiche che girano insensatamente su se stesse?

All'interno di una sovrainformazione che si muove alla velocità della luce, dell'elettronica e delle fibre ottiche?

In questi ambienti il senso e l'evento tendono a scomparire tra una realtà che supera l'immaginazione, che sradica la fantasia, e l'energia sacra dell'illusione. I segnali che hanno giudicato gli spostamenti e i rilevamenti e che ora, forse per puro caso, si formalizzano, rimandano a un mondo apparentemente lontano, distanziato, a un grande territorio vergine dove i messaggi sottendono eventi rituali, carichi di un senso profondo, legati a una realtà, ma superiori ad essa, perché nati nel fascino discreto del sacrificio.

Il titolo e il tema non vogliono apparire come un'aperta dissociazione dal contemporaneo. Piuttosto prendono le distanze da una parte di esso, quella che privilegia la pura forma estetica, che estorce la vita a un pubblico televisivo nel segno di una sovrarappresentazione che ottunde l'immaginazione rendendola vile e sterile. Questa rassegna una rassegna non è.

È piuttosto un contributo alla perpetuazione di un ambiente teatrale che testimoni di una cultura e di una sensibilità che in questi anni hanno giustificato e sostenuto le migliori espressioni artistiche, quelle che concretamente e concettualmente hanno superato la cristallizzazione e la formalizzazione rigida dei linguaggi, il difficile compito, di sondare, indagare, qualche volta di scegliere.

Ma non è questo che abbiamo fatto, in realtà abbiamo guardato, aperto gli occhi in attesa, certi che qualcosa avremmo percepito.

"Segnali di fumo", scoperti per una strana forma di tradizione orale, esistente nel mondo del teatro, per suggerimenti di conoscenti e amici, fuori da qualsivoglia ricerca sistematica e conseguentemente sparsi, lungo i confini della topografia della sperimentazione, ai margini, per linguaggi, ma soprattutto per mezzi di produzione, di un mercato e di un commercio dell'opera d'arte. Questo non per apparire puri d'animo o ecologi, ma sicuramente per ribadire con chiarezza che lo spirito che ci ha condotto non è stato quello che anima i talent-scout, il commerciante di anime.

La scommessa era quella di strappare il teatro dallo scenario avvilente del reale, da quella realtà arida che lo ha reso meccanismo impietoso la cui conoscenza pare riservata ad una piccola grande aristocrazia.

I gruppi presentati non sono sicuramente gli unici esponenti del plancton umorale che popola la nuova scena italiana, questo, crediamo non debba costituire un problema, ma altresì uno stimolo per tutti a proseguire con tenacia lungo le strade intraprese, perché questo momento si presenti come l'inizio di una nuova e ricca stagione.

Sotto il medesimo segno anche le presentazioni non saranno sbilanciate su un piano qualitativo, quanto su quello del riscontro, del rilievo fotogrammetrico, che ci ha portato a trovare in questi gruppi un lavoro che lega strettamente etica-politica-poetica, a riconoscere quel teatro che non scende più, per legittimarsi, nelle strade, ma recupera i luoghi dell'illusione e un coinvolgimento sul piano della visione di un reale non più banalizzato e populista, ma ritrasportato sul piano alto dell'immaginazione.

Pietro Valenti

BALTIC-ZERÒ

Napoli
"Tamaghis"

Con: Lucio Tregua, Anna Maria Morelli, Ernesto Marotta

Scene: Lucio Russo

Musiche: Jezebel, Oblomov, Kundalini

Testo: Ernesto Marotta, Adriana Vecchione

Scenotecnica: Riccardo De Rosa

Realizzazione lucifonica: Gennaro Del Prete

Foto di scena: Roberto Attanafia

Regia: Lucio Tregua

"Obio Ekpù" - "Tamaghis", dalla terra degli spiriti, luogo mitico, territorio graziato da morte presente, eppure già passato, al mito di una città condannata alla vita nonostante Se. Un sordo, cupo rumore di tamburi, dal ventre della terra; un corno ... lasciare andare il corpo, percorrere il proprio Se, nonostante Io, la morte. Testimoniare.

Contaminare il presente con scorie del passato mediante rappresentazione.

Repraesentatio.

Resti dell'udire, resti del sentire, non ci sono rimasti che questi resti, la tecnologia nella sua propulsione sostitutiva, chiude gli occhi su questi resti, la scienza non ammette resti, tutto è in funzione della producibilità, riproducibilità. Cancellare accuratamente ogni traccia del tempo. Già vecchio, da sostituire, l'uomo, nonostante Se, si avvia ad un eterno presente.

Ho lasciato il mio corpo in una buia ... pozza di luce. E poi il buio, cala il sipario, la rappresentazione è finita. Il teatro è irriproducibile (scoria del passato) e poi la morte.

"Obio Ekpù", la morte non è mai uguale a se stessa. Nella morte abbiamo visto l'uomo, dalla morte siamo rinati per dare la morte.

Tamaghis si erge oltre lo spazio al di là del futuro.

"... Non tutto

è ai Celesti possibile. Più presto giungono infatti i mortali in fondo all'abisso.

Ma così avviene per essi la svolta.

Lungo è il tempo, ma si attua il vero".

Nella corsa nel tempo abbiamo perso la cognizione del tempo.

Il silenzio regna ora sovrano. Siamo forse giunti alla mezzanotte? "È come, è come morire ogni volta, in scena perdo il mio Io per raggiungere il Se". È in scena un omicidio. L'assassino? Il diavolo probabilmente. Perché il diavolo, probabilmente perché, come noi, è costretto alla vita, come natura,

come essere.

Lo spettacolo, dopo un prologo iniziale dove i due attori codificano in gesti le pulsioni del proprio Se, creando un campo energetico che permetterà lo svolgersi del rito "spettacolare", si apre con il tracciare un grande mandala, al centro del quale la vittima, distesa per terra, è come morta. È l'inizio quindi di una morte iniziatica, l'inizio di un cammino all'interno delle figure dell'Intelletto Demiurgo. "Nessun mortale sollevò il mio velo".

Lo spettacolo si articola quindi, in un intreccio apparentemente inesplicabile.

Non ci rimane quindi che affidarci all'ultima battuta dello spettacolo, è l'assassino che parla:

"Raccoglio brandelli di sole, e il giorno e la notte si confondono in una nube venefica. Il mio spirito allora s'innalza; io risorgo ... Le parole si distanziano l'una dall'altra ... si scompongono ... segni ... in breve ... il silenzio ... più nulla".

L'onda nasce dal mare, dalla distesa d'acqua che ne consacra l'esistenza, il suo essere è un essere fuggente, un tentativo di liberarsi della propria origine.

In vano l'onda reagisce, s'eleva verso il cielo per ricadere poi, al suolo e noi sentiamo la sua impossibilità a mutare, lo sforzo strenuo della ribellione, il desiderio audace di rinnersi.

Del mare di Napoli, si sa, di Baltic-Zerò, onda guerriera, quasi niente, o forse un poco, già inghiottito dalle risacche dell'indifferenza e della mancanza d'informazione.

Scoprirli non è un merito, trovarli è forse più arduo, incastonati nell'hinterland napoletano, confinati in una periferia caotica dal fascino sottile e vagamente ostile.

Si scioglie nel giungere ad Afragola, luogo destinato alle prove del gruppo, la sensazione che la "stabilità" sia ormai la norma e che sia finita almeno, la precarietà strutturale, e un sospiro ci accompagna, non saprei dire se stanchezza o ritrovata nostalgia per una dirompente forma d'energia, non ancora incatenata e non più assopita.

Siamo visitatori, tra i pochi, di "Tamaghis", fluido pellegrino e narrante un rituale di morte, un thanatos famoso e onorato dalla cronaca scandalistica, la tragica fine di Sharon Tate per mano della setta di Charlie "Satana" Manson.

Entriamo allora incuriositi nella camera oscura, dimenticando le luci dell'esterno e pronti a guardare i negativi o le istantanee di un "sacrificio" avvenuto tra grida di dolore

e di esaltazione maniacale.

Buio, ed è subito dark. Luci che preludono a un dramma e una musica insistente, martellante segno di una colonna sonora mescolata con gusto e maestria che sorprendono anche il più attento conoscitore.

Quadri girevoli ed inquietanti, che fanno un pò transavanguardia, ci scrutano da ogni angolo, pronti all'aggressione percettiva e carichi di una vitalità reattiva e un pò soffocante.

Attorno è ancora scuro e nella prima uscita, l'ombra ectoplasmatica di Falso Movimento appare per un attimo, per scomparire, con sommo piacere di tutti, dietro le movenze serpeggianti degli attori e si scorre l'eco di una sensualità sinuosa e sguanciata in questa novella Sharon Tate, pronta al peccato, veniale, conscia, in fondo, che il rito, il dolore, la paura le apriranno la strada per una sconvolgente immortalità.

E contro ogni previsione si ha l'impressione di poter amare questo "Satana" Manson, maniacale, che afferma la sua onnipotenza rispondendo colpo su colpo, con la cinghia, a un ipotetico dio della lotta, lanciato in una cavalcata country che stravolge, in quel momento, qualsiasi veridicità della rappresentazione, qualunque, auspicata o no, codificazione mnemonica.

"Tamaghis", sogno/verità, si spinge oltre il raccontare, sequenza torbida d'immagini, protagonismo originale e discreto di attori cresciuti all'ombra di una proficua autoproduzione istintiva più che tecnica, si svela cerimoniale inatteso, macchina cangiante per ripescare atmosfere di sciamanesimo filtrato da una dirrompente contemporaneità, dalla tragedia forse insondabile della morte giovane.

Questa città dal volto exoterico si mostra, piena d'intrighi, di artigli che graffiano fanno sussultare, e non è paura, ma l'accapponarsi lieve della pelle al cambio delle luci, al contatto quasi fisico con il gelatinoso liquido che, gettato sulla protagonista, invade d'una patina viscosa la scena e l'occhio, ormai perduto nelle visioni d'altri luoghi e d'altri tempi.

"Tamaghis" è un montaggio accurato, schermaglia di modelli e d'invenzioni, giocosa e grave possibilità di mescolare l'arte per climi e sensazioni, un film girato in super 8 da una camera nascosta, con colori sfocati come i primi lungometraggi di Andy Warhol.

Restiamo appesi a queste piccole emozioni, ai frammenti di un testo inserito con cura ed essenzialità, storditi per il rapido piacere che in 45 minuti ci ha investiti.

Fabrizio Orlandi

CADA DIE TEATRO

Cagliari
L'ultimo sprint

Testo e regia: Giancarlo Biffi

Personaggi e interpreti: 25 Michele, Alessandro Mascia - 57 Mandarin, Pierpaolo Piludu - III Filo Elettrico, Giancarlo Biffi

Staff tecnico, luci e suono: Carlo Meloni, Laura Meloni, Mario Madeddu, Maddalena Ambu

Hanno collaborato: Zelinda Rocca, Valeria Caredda, Marilena Pittiu

Per le musiche si ringrazia: Ryuichi Sakamoto

Una fuga possibile, protagonisti tre giovani evasi da un carcere, una fuga forse senza più ritorno. Scavalcato il muro di cinta l'orizzonte si apre ai loro occhi. Passato e futuro si confondono diventando uno straordinario presente. Correre, correre forte, il più lontano possibile dalla prigione e dagli inseguitori, correre verso le proprie mete, verso le uniche cose che giustificano il fatto di esistere. La sua banda per Mandarin, Francesca per Michele e le radio per Filo Elettrico. Li sentiremo parlare di amore e li vedremo vivere il loro destino fino in fondo, in una solidarietà in cui il capirsi o il non capirsi è la stessa cosa ma non si perderanno nel cammino, i loro passi, li porteranno con forza di nuovo a se stessi. In un attimo la libertà e il fantastico bruceranno insieme, in un piccolo spazio la ribellione si congiungerà e diventerà gioia, una gioia da far vibrare la pelle ...

Passione e sentimento costituiscono il baricentro del lavoro di ricerca del Cada Die Teatro, giovane compagnia sarda, nata a Cagliari nel marzo del 1982, da un incontro tra un gruppo di giovani "incantati" dal teatro e Giancarlo Biffi, reduce da esperienze nella Comune di Milano, ed altre maturate in teatri di gruppo della penisola, approdato nell'isola per innamoramento.

Dopo una attività, nell'ambito del teatro di strada, (come "Mariposa", che ha circuitato in tutta la Sardegna) il salto con un altro lavoro, "In un giorno che non si è mai fermato", dove il Cada Die scopre il gusto del raccontare storie di ordinaria quotidianità, appartenenti ad una generazione contemporanea.

Nasce quindi "L'Ultimo sprint", come punto d'arrivo e di partenza verso altre strategie di lavoro, come terminale caldo di esperienze maturate e superate. In questo

loro lavoro, ad un attento occhio non possono sfuggire i notevoli passi in avanti nella ricerca di una propria ed originale drammaturgia che nasconde le sue radici proprio in quella passione di cui prima si faceva cenno.

Una fuga disperata verso la vita, come tanta parte di nostro comune immaginario, passato per una storia recente di lotte, di delusioni, ma ancora capace di risvegli improvvisi, di fuochi d'amore.

"L'Ultimo sprint" è questo: un delicato omaggio alla nostra generazione, ancora non "perduta"; riallinea i fili di speranza, li riavvolge quasi, in punta di piedi.

Senza molti clamori, il Cada Die, dimostra di voler proseguire ostinatamente per la sua strada, con impegno nel volere crescere e maturare, con passione e sentimento.

Walter Porcedda

LENZ - RIFRAZIONI

Parma
Lenz

Adattamento teatrale: M. Federica Maestri
Interpreti: Bruno Stori

Regia: M. Federica Maestri, Francesco Pititto, Bruno Stori

Esecuzione musicale e voce narrante: Rosalba Guidi

Musiche: F.lli Cantoni, F. Schubert, L.W. Beethoven

Scene filmate: Francesco Pititto

Fonica: Giovanni Antonio Brunello

Nel 1776 Jakob Michael Reinhold Lenz viene ospitato nella parrocchia di Waldbach un villaggio dei Vosgi, dal Pastore Johann Fridrich Oberlin.

Oberlin annota nel suo "Diario" i comportamenti, le reazioni, le metamorfosi di Lenz durante il periodo di permanenza al villaggio.

Lenz muore pazzo nel 1792 in una strada di Mosca.

Nel 1835 Georg Buchner ispirandosi al "Diario" di Oberlin scrive una novella.

Muore di tifo nel 1837 a Zurigo.

Nel 1950 Bertold Brecht mette in scena "Il Precettore" di Lenz.

Muore d'infarto nel 1956 a Berlino.

Dalla porta centrale entra Woyzeck correndo. Un vecchio impermeabile, una

pentola rovesciata in testa. Il semplice, incolto, misero antieroe buchneriano è figura poetica di Lenz, incarnazione di un credo artistico che rivendica "possibilità di esistenza" per la "vita genuina", per i "sussulti", gli "accenni", il "sottilissimo gioco delle espressioni" dell'"uomo più umile". Ed è prefigurazione, anticipazione visionaria della follia di Lenz, dell'abisso di insensatezza in cui precipiterà la sua illusione panteistica, il suo sforzo di dominare la natura rappresentandola nel piccolo, nel modesto, nel misero, senza la pretesa di "scarabocchiare niente di meglio" di quanto il buon Dio abbia fatto.

Woyzeck è uomo tutto natura, ma "vengono le vertigini a guardarci dentro".

La storia che racconta, del bambino che cerca la luna e il sole e trova un pezzo di legno marcio e un girasole appassito, è quella dell'impadronibilità delle cose, ed è la storia di Lenz, che griderà inutilmente "alzati e cammina" alla piccola Friederike e soccomberà quindi all'estremo gesto di stringere il cielo in un pugno, per scoprire infine nient'altro che geroglifici in quell'universo che credeva di poter padroneggiare con la sua arte.

Il teatro si è lasciato spesso provocare dall'inconciliabilità delle contraddizioni di Büchner per confrontarsi con le proprie aporie.

Attraverso il dramma di Lenz, la follia del poeta condannato a restituire al mondo espressioni sconnesse dopo averne voluto comprendere titanicamente l'ordine profondo, lo spettacolo esprime il disagio di un teatro che esplora i confini delle proprie possibilità espressive fino a sottrarsi alla rappresentazione. L'attore si infila il cappotto di Lenz, ne grida il nome e scompare. Riappare nelle immagini del film, che corre lungo i pilastri del cimitero moderno di Modena. Il gesto di espulsione, con cui il teatro priva di corpo la parola, è immissione in uno spazio extrateatrale, il film, dal quale il personaggio riceve un muto contrassegno di identità. L'espulsione è tema strutturale ricorrente nelle comiche di Buster Keaton, protagonista del Film beckettiano cui la pellicola di Lenz è esplicitamente ispirata. "Messo al mondo suo malgrado", proprio come è stato detto di Buster Keaton, di fronte ad una macchina da presa alla quale cerca inutilmente di sfuggire, in un cimitero che è luogo onirico dell'infanzia - dove gli apparirà la madre con "una rosa rossa ed una rosa bianca sul petto" - Lenz cercherà nel suicidio un "tentativo di richiamarsi in sé" ricongiungendosi "al paradiso perduto della matrice".

Catapultato dalla pellicola alla scena,

Lenz vi entra all'indietro, si corica in verticale, cerca equilibri impossibili, sperimenta la peripezia dello spazio e la sommossa delle cose. La pentola è il mondo capovolto di Woyzeck, il pozzo nel quale Lenz ripete i suoi tuffi notturni, il palco per l'impiccagione l'asse di legno è pietra sepolcrale, tavola, letto, pulpito; la scodella è il sole che tramonta ...

Il tema dell'ingovernabilità del reale si rifrange dal testo alle condizioni del rappresentare. La scena è luogo di tramutamenti e irrealizzazione, che sottrae identità ai propri oggetti e nega al teatro di definirsi nei suoi momenti di maggiore riconoscibilità. Lenz parla con le parole di Amleto e inscena vari tentativi di suicidio, ma smorzando ogni impatto rappresentativo, vietandosi il confronto con i luoghi climax della teatralità.

Lenz si copre con l'impermeabile di Woyzeck. Si pettina. Esce. Neppure la morte gli è stata possibile e il ricongiungimento finale non risarcisce l'espulsione al mondo suo malgrado. Il ronzo del proiettore commenta la ribellione di Lenz contro la "terribile voce del silenzio".

Il ronzo del proiettore, il silenzio del teatro, l'aporia dell'irrepresentabilità.

Cristina Valenti

MARCIDOS MARCIDORJS

E FAMOSA MIMOSA

per un trionfale cambiamento di Stato
Torino

Studio per "Le Serve", una danza di guerra"
Da Jean Genet

Inserito poetico: Marco Isidori

Con: Maria Luisa Abate, Lauretta Dal Cin
Progetto scenografico e realizzazione: Daniela Dal Cin

Direzione: Marco Isidori

Per questo "Studio" sulla parola di Genet, che la mia parola incapsula soltanto, volendola però tutta tradurre nel suo idioma, parto da una fascinazione sadica: scalparla, la parola s'intende, e togliendole ogni possibilità di senso, ridurla, (o elevarla, si scelga secondo il gusto) al rango di un ballabile per la danza che l'attore può, nello sforzo e nello sfarzo d'emetterla veramente armata di frecce avvelenate.

Il cavallo di battaglia della **Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa** è di legno, è ton-

do, è il mondo dove Chiara e Solange stanno per attaccare se a se, per attaccarsi cioè.

Sono in agguato, leggermente stordite all'idea che non si possa tagliare dal blocco notturno il momento della loro maestà. E che si debba "fingere", invece, sul fare della sera e di un caldo maligno, aleggiante come una grossa assai grossa pernice prigioniera, che abbia perduto il cielo e lo voglia con determinazione mortale, riavere; spuntandola infine, con lo spargere la sua vita in una folata tutta di piume e di sangue tutto rosso.

Eccoli i colori delle nostre Serve: il rosso ed il grigio, del sangue e delle perle.

Le perle fuoriescono dal ventre di Solange, avrà dunque un intestino stellare la sorella di Chiara che glielo accomoda all'esterno, ancorandola per sempre alla stanza, al tondo, al mondo della menzogna: perchè.

"Ma le menzogne sono il sentimento, evanescente fra leggi straniere, di una patria chimericamente vicina, non lo capisce? Sono più vicine all'anima, forse più oneste, le menzogne non sono vere, ma TRANNE quelle sono tutto."

Robert Musil

A Torino il teatro vive lontano dalle camere ardenti istituzionali della ricerca. Nonostante Torino.

E il pubblico impara, paziente a cercarlo nelle periferie chimiche, sui sentieri collinari. **Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa** l'abbiamo incontrato ad un quinto piano vicino alla stazione. Casa loro.

Una "supanta" di due metri per tre: a Torino le soffitte sono così, esageratamente piccole. Noi dieci spettatori di fronte a un sipario alto almeno due metri ma vero. Due attrici vere per quaranta minuti di Genet esagerati.

Un vero teatro eccessivo, perchè l'esagerazione è la misura poetica di questo gruppo di persone fuori misura interessanti.

Lo si scopre dopo lo spettacolo, quando il teatro continua bevendo un caffè d'orzo con loro. E Marco, Daniela e Ferdinando raccontano dei dieci anni passati in Val Varaita a costruire un allevamento di capre che poi diventa troppo redditizio.

Così si abbandona per farsi folgorare dalle "Vedute di Porto Said", che indurranno un amore smisurato per Magazzini. E per il teatro, dato che di questo si tratta, della ricomposizione degli elementi linguistici essenziali per la comunicazione. È questa la necessità. Un teatro necessario fatto da chi ha da raccontare: i nuovi gruppi di oggi non

sono più giovani anagraficamente.

Non affermano differenze stilistiche. La saggezza è nella conoscenza citata, allusa assembleata o trasfigurata. Una lampadina che non serva ad illuminare ma a bruciare le mani, a scaricare l'energia della composizione scultorea da cui le attrici non possono liberarsi.

Su quel palco-piedistallo a cui fissare, immobilizzandole definitivamente con una catena di perle, le attrici.

È una ripresa di teatro che afferma con arroganza la sua minorità e scatta su corrispondenze inconciliabili: immobilità dinamica, infima sontuosità che si riflette nell'esperienza abituale.

Se una parte del gruppo arriva al teatro per incidente, Maria Luisa insegna dizione in una scuola per attori torinese.

Così una concezione d'arte per atto geniale, per unico personaggio divino si appoggia sulla paziente quotidianità del mestiere.

Marcidos Marcidorjs e Famosa Mimosa vive nel groviglio di contrasti dell'ultimo teatro che nell'utilizzo di drammaturgie forti, di parole e gesti pesanti, nella faticosa conquista del senso, intende essere soprattutto teatro.

Gabriele Vacis

MUDANCES

Barcellona
"Mudances"

Con: Assumpta Arques, Remei Barderi, Pilar Maese, Angels Margarit, Carme Vidal
Musica: Laurie Anderson, Peguin Cafe, Josep Luis Jornet

Scenografia: Ferran Capella

Costumi: Roser Arques

Immagine: Carme Masia

Disegni: Roger

Luci: Josep Sanchez

Tecnico di proiezione: Jordi Planes

Coreografia: Angels Margarit

Mudances (Mutazioni) è uno spettacolo di danza della durata di un'ora. Si serve del montaggio di proiezioni di trasparenze che si integrano nello spettacolo servendo a volte come scenografie ad apertura di ciascuna parte.

Lo spettacolo nasce dall'accumulazione di diverse coreografie congiunte in forma consecutiva, in una "mudanza" continua. In origine la forma di lettura è il dise-

gno della danza, cioè l'ordinamento spaziale e ritmico dei movimenti.

La composizione è stata costruita su uno stato d'animo determinato che tradotto in movimento comporta inerzia e dinamismo differenti, in costante contrapposizione, senza transizioni né alcun filo conduttore se non dinamico. Le trasparenze s'intercalano in una composizione ritmica sincronizzata musicalmente per conseguire una fusione tra fotografia e realtà.

"Mudances" vuole dire "trasloco" ed è il nome dello spettacolo e il titolo di un gruppo: primo gesto di rappresentazione, ma anche prima carta di presentazione all'interno, fra gente che si incontra e ancora non si conosce, fra gente che ha deciso di stare insieme, sta cominciando uno scambio, sta combinando ciascuno il proprio "trasloco".

La contingenza del trasferire si mantiene ossessiva, una "troupe di servizio" violenta e manipola, per necessità, oggetti che gli diventano neutri tra le mani, eppure non perdono significato agli occhi degli altri. Il trasloco è il racconto, nella precarietà e/o nello scarto, di azioni reali che maneggiano oggetti di passaggio e di identità astratte (come isolate in parentesi e per pochi secondi) che gli stessi oggetti sembrano rivelare.

Nasce una circolarità insistente fra le allusioni ed evocazioni della propria immagine e le dichiarazioni ed evidenze della propria neutralità e distanza.

E quel cerchio si regge sul lavoro di iterazione costante di gesti in combinazione geometrica nello spazio. La danza pronuncia frasi "bouclées", che appunto chiuse in un anello ritornano ostinate al punto iniziale. Il giro ripetuto ha l'effetto di immettere in una situazione atemporale e in una dimensione quasi statica, in cui il movimento sembra rinviato al gioco dinamico di una inesauribile inerzia interna. Il "punto di partenza" è "uno stato d'animo, non importa quale", ci suggeriscono le giovani ballerine, che riprodotto continuamente e chiuso in sé, produce il suo ritmo dentro il tempo e sostiene lo svolgimento astratto di un tema. Non si creano immagini drammatiche concrete, ma si rimane appigliati e fissi su un motivo personale, forse autobiografico. La sua insistenza - come quella della danza che la sorregge - diventa solipsismo e solo allora è involontaria materia di relazione, di scambio, come se fuggisse via per la sua tangente e potesse naturalmente scivolare su qualcun altro.

Fra la necessità del cambiamento e la

sua impossibilità sta allora la tecnica e il senso del "trasloco": ed il trasloco diventa metodo di incontro. Sempre fornisce il trucco per il cambiamento, per passare su un altro registro personale, su un altro frammento di realtà; talvolta suggerisce la soluzione di uno stile.

L'esecuzione del movimento cerca di fatti una coincidenza intima con la musica, quella naturalmente di Laurie Anderson, con la sua instancabile ansia continua, con quel tempo che rincorre la meta di un eterno presente. E la Anderson è soltanto l'ultimo segnale di una più profonda collocazione d'ambito, l'ultima dichiarazione di influenza.

Angels Margarit Viñalis, coreografa del gruppo, non dimentica la sua attrazione per la "modern dance", né il suo lavoro a New York presso il Cunningham Dance Studio e la Martha Graham School of Dance. Nel risultato dello spettacolo i riferimenti e gli ascendenti sono evidenti, sia nel vocabolario gestuale adottato, sia nel ruolo assegnato alla musica.

L'atto rappresentato - in questo rapporto con la musica, - si risolve in "atto gratuito", un segnale per l'occhio, gettato liberamente nello spazio e nel tempo, di volta in volta affidato a variazioni di duos, di trios, che finiscono concatenati in un insieme. Si rischia di evocare (o ci si vuole arrivare?) la definizione classica di "balletto", di "piacere degli occhi", piuttosto che approfondire la preoccupazione specifica della "danza", alla ricerca delle tensioni del corpo per dare "espressione al movimento".

Anche questo attenua la presenza dei corpi a vantaggio dell'apparenza dell'immagine: lo spettacolo e il gruppo di danza sembra scegliere l'agile inconsistenza dell'immagine per sottolineare e non per colmare, la precarietà e il vuoto del perpetuo "trasloco" che è divenuto il principio del proprio senso e del proprio linguaggio. E sono proprio le immagini infatti che costituiscono il primo elemento di scambio e di conoscenza fra persone che traslocano insieme per la prima volta. Prima viene l'immagine e poi la persona, prima il gesto e poi l'azione, prima l'oggetto neutro e poi, forse, lo spessore della significazione... Ma tutto quello che viene "poi" non è in movimento, non è materia di relazione, di scambio, di danza. Questo ci sembra venga detto da subito e si voglia continuamente mantenere.

La pittura ci ha abituati a creare, con degli artifici di prospettiva, l'illusione di oggetti reali in rilievo. L'effetto del "trompe l'œil" risolve magicamente nell'istante - a "coup d'œil", appunto - l'ambiguità tra finzione e realtà, grazie all'aggiunta di una ter-

za dimensione, che produce profondità. In "Mudances" la combinazione è la stessa, in una situazione rovesciata: l'inganno della vista è evocato, è nato come possibilità di gioco. Nello schermo si appiattisce la sovrapposizione fisica dell'attore, ovvero è la proiezione che cerca di acquistare rilievo e corpo dell'attore? Comunque, in principio, le quattro ballerine scivolano lentamente, con discrezione in una realtà altra che le ha precedute e che si offre loro intima ed estranea come un vestito nuovo: la loro fotografia.

Bruna Filippi

PICCOLO PARALLELO PORTO ATLANTIDE Bologna

La mia terra bruciata di sale

Con: Marco Zappalaglio, Enzo Cecchi

Regia: Enzo Cecchi

Tecnici: Natalini, Spettoli, Ferri

Oggetti: Lopatriello, Zappalaglio

Un uomo viene licenziato, ha trent'anni. Ha iniziato a lavorare con i pantaloni corti, sono passati 15 anni e si ritrova adulto e isolato. Non si adatta al nuovo ritmo di vita, non si adatta ad essere considerato e a sentirsi un escluso. Dopo alcuni mesi in cui ha cercato altre possibilità di lavoro e di vita e dopo un colloquio telefonico, in cui ribadisce di sentirsi come un sacco vuoto, decide di suicidarsi.

Lava e profuma il proprio corpo e si getta dal tetto di casa. La morte di quest'uomo non è un "normale caso di suicidio", è uno di quei casi che sono stati definiti "Suicidi di fabbrica".

Esiste un fatto di cronaca, un fenomeno chiamato "suicidi di fabbrica", caratteristico di questi anni '80.

Dopo aver cercato diversi dati, notizie e tipologie, abbiamo optato per la costruzione di un personaggio, cercando di farne uscire, con tenerezza e simpatia tutta una serie di sfaccettature.

Non emettiamo giudizi - d'altronde impliciti nell'argomento - ci interessava l'uomo, il suo dramma interiorizzato, il suo corpo.

L'ipotesi di fondo - il suicidio - non è una nostra soluzione drammaturgica, ma il dato di fatto da cui siamo partiti.

No man's land

Prima il rumore di un trapano, copre le voci, le domande, gli appuntamenti da prendere, scherzi; il sangue scorre, la fabbrica contiene ancora uomini che si parlano e che si vedono.

Arbeit macht frei?

Il suono è acido, la tuta è blu, la macchina è rossa, c'è una donna da andare a trovare, c'è la notte per far riposare il corpo.

C'è qualcosa da difendere, c'è da arrabbiarsi per qualcosa, nel rumore.

Una lettera, breve freccia avvelenata, buca il corpo, come una biscia nera che corrode lentamente gli intestini e il cuore.

Il rumore si ferma, la macchina rossa viene attaccata ad un gancio, quarto di bue. C'è stato un urto implosivo, avverto il terrore di sentire il mondo come qualcosa che da un momento all'altro può sfondare, risucchiare, fare a pezzi un piccolo io diviso.

Lo sforzo di raccontare è Kafkiano, di comunicare adesso cosa significa essere vivi senza averne la certezza.

L'amore è impossibile, la paura prende il suo posto. L'effetto ultimo è la sensazione generale che tutto si sia fermato, che nulla sia vivente. Calma, silenzio, obbedienza.

Una tomba di sale con canne leggere infilzate aspettano un vento che le dondoli: questa immagine scandisce un dolore sottile, che non fa male e non va via.

Il segno teatrale è crudo, netto, ma leggero, discreto, non è gridato ma arriva, mi sembra che gli attori lo sappiano.

Nelle ultime due scene c'è da aspetta-

re, c'è una grande sete, gli attori stanno sempre agli angoli della scena, sento di essere anch'io spettatore in un angolo, in silenzio ad aspettare.

Il mondo appare con dei buchi, le parole sono scemi ritornelli di canzonette.

Questa è **No man's land: La mia terra bruciata dal sole.**

Piccolo Parallelo/Porto Atlantide è un luogo di coraggio e discrezione. Crea una drammaturgia di frecce avvelenate, che arrivano silenziose, alla mia nuca.

Si monta per frammenti semplici, a volte fin troppo, ma tutti necessari e non ideologici. In tempi di grande smemoratezza politica, di perdita di memoria sociale, Piccolo Parallelo coglie un senso, attraverso il teatro, anche se la ricerca estetica non è perfetta, legge righe lapidarie dal Grande Libro Tragico del mondo.

Mi piego alla domanda di cosa possa servire questo spettacolo. Si disegna il geroglifico del punto interrogativo nell'insinuarsi sottile e impercettibile dell'ambiente fabbrica e di chi lo abita o lo abitava, nel flusso dei pensieri e immagini di spettatore.

Ho il tempo di chiedermi come possa essere riconsegnata al sociale questa piccola opera, se può riaprire il teatro al mondo, all'etico e al politico. Sono convinto che questo è un percorso, le penne non sono affilate, ma c'è inchiostro.

Questo mi interessa, mi dà disagio perché è strada di cocci aguzzi e piccoli dolori.

Alessandro Tognon



AL CANE RANDAGIO

Concerti

Misha Mengelberg
Antonello Salis

Han Bennink
Antonello Salis
Sandro Satta

Pino Minafra
Quintet

Giovanna Marini
Quartetto Vocale

Misha Mengelberg
Han Bennink

*Metterò infine in ordine le mie terre?
Il ponte di Londra cade giù, cade giù, cade giù.*

*Poi s'ascese nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon-Oh rondine rondine*

*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine*

T.S. Eliot

Il jazz come moda: nelle discoteche londinesi, oggi, la musica di Grace Jones è stata soppiantata da quella di Horace Silver e Art Blakey; il look dei giovani in camicia bianca, cravatta e capelli a spazzola è diverso da quello del Gerry Mulligan ventenne solo per via dell'orecchino. Le rock star più famose sfoggiano atmosfere cool, e chi non può vantare almeno un paio di jazzmen nel gruppo è decisamente fuori dal trend prevalente. Prendiamone atto, esiste una jazz wa-

ve, nella musica, nel costume, nel comportamento. È il solito ricorrente desiderio del mondo di ieri, che, tutto sommato, la gente preferisce a quello di oggi.

Il Jazz come tecnologia: nell'arsenale dei musicisti sono comparsi animali strani. Lo *steinerphone* è una sorta di sassofono-sintetizzatore con un'estensione di otto ottave: possibilità infinite. Nomi come Emulator, Roland, DX7, sono diventati del tutto familiari a chiunque si occupi di musica. Tastiere che contengono tutti i suoni immaginabili, ma per farne cosa? Il risultato di tutta questa ricchezza, per il momento, è che tutti suonano uguale, nel trionfo degli omogeneizzati. Per il futuro vedremo.

E il jazz (la musica) come poesia? È davvero diventato un oggetto marginale e secondario? Questa piccola rassegna di Santarcangelo vorrebbe rispondere di no, e per farlo mette in fila una serie di personaggi che poco hanno da spartire con la moda e la tecnologia, ma molto con l'espressione e la creatività.

Misha Mengelberg, Antonello Salis, Han Bennink, Sandro Satta, Pino Minafra, Paolo Dalla Porta, Giovanna Marini, Vincenzo Mazzone, sono piuttosto indifferenti alle mode. Rientrano, semmai, in un altro "trend", quello della grande arte del '900, che ha individuato un'unità di linguaggio nella libertà di riferirsi a tutti i linguaggi. Per loro, l'attraversamento dei confini culturali è prassi normale, e solo il normale è poetico.

Come T.S. Eliot e Picasso - fatte le proporzioni che credete - Misha Mengelberg & Co. si occupano essenzialmente di ricostruire frammenti in forma poetica, appunto, secondo scale di valori e gerarchie soggettive, addirittura istantanee. La distinzione in cultura "alta" e "bassa", nella babele contemporanea, è solo grottesca. Come nella



nostra epigrafe, Dante (Poi s'ascese nel foco che gli affina), le filastrocche popolari (Il ponte di Londra cade giù ...), Gerard De Nerval (Le Prince d'Aquitaine ...), e i testi sacri (Metterò infine in ordine le mie terre?) sono sullo stesso piano: schegge del bombardamento "culturale" cui ognuno è sottoposto quotidianamente. Senso, controsenso e non senso sono categorie difficili da riconoscere. Questi artisti non trasmettono certezze rassicuranti, ma disagio, divertimento, perplessità, gioco, senso critico e consapevolezza: opinioni di intelligenze vive, curiose.

Sarà forse utile aggiungere qualche dettaglio sui pedigree.

Giovanna Marini è, da sempre, un punto di riferimento essenziale per chiunque abbia affrontato con inventiva e sensibilità contemporanea il mondo sterminato delle culture musicali etniche, o si sia posto il problema dell'estensione di quelle tradizioni. Ha percorso l'Italia e i suoi dialetti senza l'ombra di un pregiudizio, disposta ad accogliere sollecitazioni di qualsiasi provenienza: l'improvvisazione, il jazz, la ricerca vocale di marca accademica, si sono integrati di volta in volta nella sua originalissima concezione della musica popolare con assoluta pertinenza e naturalezza. Antonello Salis, Pino Minafra, Sandro Satta, Vincenzo Mazzone e Paolo Dalla Porta, provengono da regioni diverse (oddio .. è quasi una Nazionale!) ma hanno intenzioni simili: appartengono a una sorta di "generazione di mezzo", hanno ereditato dai loro predecessori (pionieri del free jazz) l'aspirazione a trovare una propria "voce" individuale, riconoscibile; con i loro successori (gli yuppies del jazz) condividono la tendenza a padroneggiare i linguaggi canonici della tradizione, senza mai scadere, tuttavia, in quella vuota imitazione che oggi si chiama "nuova classicità".

Misha Mengelberg e Han Bennink sono un pò i loro "fratelli maggiori". Con l'universo jazz, dall'ortodossia all'avanguardia, non hanno mai avuto problemi, avendo lavorato a fianco di gente come Eric Dolphy, Lee Konitz, Sonny Rollins, Dexter Gordon, Paul Bley, Ben Webster, Don Cherry, Jackie McLean, Johnny Griffin, Don Byas e Charlie Mariano (tanto per fare qualche nome ...). Più che originali, d'altronde, sono proprio "pezzi unici": le performance del loro duo si ripetono da più di venti anni, ma sono sempre un evento nuovo e imprevedibile: una sequenza ininterrotta di invenzioni, mai uguale a se stessa.

A Santarcangelo comparvero, due campionati mondiali fa (1978) e Jazz Magazine, la più autorevole rivista di jazz europea, commentò: "dall'Italia ci arriva

quest'anno, più che un festival modello, un esempio di manifestazione musicale talmente eccezionale da meritare il nome di festa ... Le strade e le piazze sono (ri)diventate finalmente luoghi privilegiati dell'improvvisazione".

Filippo Bianchi

Non sottrarsi al cambiamento	5
PAESAGGI TEATRALI	7
INTERROGAZIONI SULL'ARTE DELLA RAPPRESENTAZIONE TRA ORIENTE E OCCIDENTE	11
DEDICATO A JULIAN BECK	17
NOTE DI STAGIONE	23
SEGNALI DI FUMO	29
AL CANE RANDAGIO	37

SAPIGNOLI EDITORE



VIA MOLINO DELLE VIGNE
(ZONA INDUSTRIALE)
47030 TORRIANA/FO
TEL. 0541/868350 (3 LINEE)
CASELLA POSTALE 14
SANTARCANGELO DI ROMAGNA/FO

ARTI GRAFICHE sapignoli

L'EDITORIA E LA MODULISTICA
PER L'ENTE LOCALE

